

El viaje de la Malinche en el teatro mexicano actual: el hiriente retrato de Jesusa Rodríguez

Ludovica Paladini
Università Ca' Foscari Venezia
ludovicapaladini@unive.it

1. De la historia al mito y de este al paradigma radical

La Malinche es indudablemente uno de los personajes más enigmáticos de la historia mexicana. Incontables son la veces que a lo largo de los últimos cuatro siglos su imagen ha sido construida y reconstruida, evolucionando de una figura histórica y heroica de la conquista española a un mito nacional que representa a todos los que se han aliado con los extranjeros contra sus patrias, sus valores nativos y sus tradiciones. Como comenta la antropóloga González-Hernández en *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana*, "se trata de un ser que se ha instalado en la memoria colectiva como un símbolo maldito y ambivalente: es el arquetipo de la traición a la patria y al mismo tiempo la madre simbólica de los mexicanos, el paradigma del mestizaje" (41).

Acerca de su historia personal, se conocen muy pocos datos y a menudo difieren en lo relativo a su lugar de origen, a su fecha de nacimiento y a su estatus social. Según las fuentes más antiguas —especialmente las crónicas de la conquista de México¹—, lo único cierto es que Malinche era una mujer indígena, que fue regalada, junto con otras 19 mujeres, a Hernán Cortés y sus soldados durante uno de los primeros encuentros entre los indígenas y los españoles y que, en breve tiempo, debido a sus habilidades lingüísticas, fue nombrada intérprete oficial del mismo Cortés. Incluso, su propio nombre fue causa de discordias y múltiples interpretaciones. Así lo describe Carlos Fuentes, en la pieza *Todos los gatos son pardos* de 1970:

Malintzin, Marina, Malinche... Tres fueron tus nombres, mujer: el que te dieron tus padres, el que te dio tu amante y el que te dio tu pueblo... Malintzin dijeron tus padres: hechicera, diosa de la mala suerte y de la reyerta de sangre... Marina, dijo tu hombre, recordando el océano por donde vino hasta estas tierras... Malinche, dijo tu pueblo: traidora, lengua y guía del hombre blanco (13-14).

A lo largo del tiempo la figura de la Malinche sufre una evolución que la distorsiona profundamente, transformándola finalmente en un paradigma cultural y socio-político; esto es, el mayor arquetipo femenino mexicano, madre y traidora de la patria mestiza, con un significado, por lo general, negativo y contrapuesto a su doble positivo, representado por la Virgen de Guadalupe. Se trata, en suma, de un signo polisémico, que funciona como un palimpsesto continuo de la identidad cultural mexicana, cuyas capas de significado se han acumulado a lo largo de los siglos a través de la suma de diversas interpretaciones sobre su identidad, su función y su significado. Es más: al transformarse en un signo, la Malinche

¹ || Se hace referencia, en particular, a los volúmenes de López de Gómara (*Historia de la conquista de México*, 1552) y de Bernal Díaz del Castillo (*Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, 1568) y a las *Cartas de relación* de Hernán Cortés (1519-1526).

pasa a formar parte también del sistema mítico de su cultura; de *signo*, pues, se transforma en *mito*, y en cuanto tal ha sido evaluado y revaluado en el tiempo, incluso negativamente.

Lo paradójico, sin embargo, es el hecho de que el instrumento principal que se ha utilizado para crear esa figura mítica y distorsionada de la Malinche ha sido justamente la Historia y, especialmente, las crónicas españolas de la conquista de México: las únicas y exigüas fuentes de información sobre ella que nunca la denigraron, más bien le rindieron continuos honores y la elogiaron. Será el contexto del nacionalismo mexicano el que, al difundir su propia versión de la Conquista, transformará todos los atributos y las cualidades que las crónicas habían ofrecido a tan "excelente mujer" —como la define Díaz del Castillo (*Historia verdadera* 87)— en sus opuestos, fomentando el discurso patriarcal de la traición a la patria.

Es entonces, a partir de esa relectura del pasado en el presente, necesaria para la construcción de la identidad y para la consolidación del nacionalismo después del fracaso de la Revolución, cuando la figura de la Malinche comienza a ser analizada como mito y ya no como figura histórica. A través de un proceso que la asocia a la figura de la Chingada y, por ende, a la Conquista, la Malinche se transforma, finalmente, en símbolo de la madre violada, que no ofrece resistencia y entrega su patria a los españoles; "montón inerte de sangre, huesos y polvo", según la define Octavio Paz, "(cuya) pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad [...]. No es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada" (*El laberinto de la Soledad* 77-78).

2. Para una revisión cabal de la historia y sus (falsos) mitos: los desafíos del teatro mexicano a finales del siglo XX

En contra de este paradigma radical, que implica no sólo la marginalidad de la figura de la Malinche, sino también su total desaparición (de la Historia, del centro, del poder), a partir de los años 70 del siglo pasado empiezan a desarrollarse formas culturales de oposición. En particular, surge un interés por parte de la literatura (especialmente la redactada por mujeres, "las hijas de la Malinche", como las denomina polémicamente Margo Glantz) por reivindicar el papel de la Malinche y, consecuentemente, el estatuto ontológico del ser femenino en su complejidad, oponiéndose a la perspectiva androcéntrica y a los viejos paradigmas patriarcales, para descubrir el verdadero *rostro* de la feminidad detrás de las máscaras y de los prejuicios.

Pese a los ejemplos extraordinarios presentes en la narrativa nacional —que van de Elena Garro a Julieta Campos, de Inés Arredondo a Elena Potianowska hasta llegar a las más recientes publicaciones de Carmen Boullosa, solo por citar a algunas, y cuyas influencias en la problemática objeto de investigación necesitaría

un artículo aparte—, el teatro nacional del periodo alcanza niveles de tan alta envergadura crítica que se merece inevitablemente una atención particular. A partir de mediados del siglo XX, de hecho, el teatro nacional demuestra una predilección por la recuperación del mundo precolombino. Entre los múltiples ejemplos dignos de mención, cabe recordar a Sergio Magaña (*Moctezuyma II*, 1953) y *Cortés y la Malinche o Los Argonautas*, 1967), Celestino Gorostiza (*La Malinche o la leña está verde*, 1958), Rodolfo Usigli (*Corona de Fuego*, 1960); Salvador Novo (*Cuauhtémoc*, 1962), Luisa Hosefina Hernández (*Quezalcoatl*, 1968), Hugo Argüelles (*El Gran Inquisidor*, 1971) y, finalmente, Emilio Carballido (*Tiempo de ladrones: La Historia de Chucho el roto*, 1983 y *Ceremonia en el tiempo del tigre*, 1986).

Dicha presencia, que desde luego se inicia ya a partir de los años 30 con la labor en territorio mexicano de Antonin Artaud, quien elige tal temática para inaugurar la actividad del Teatro de la Crueldad con la obra *La conquête du Mexique* de 1933, se justifica a partir de la década del 70 en cuanto necesidad de un ritual; es decir, en cuanto modalidad a través de la cual hombres y mujeres pueden recomponer la propia imagen y dominar su condición de ser. Entre las piezas que marcan un cambio radical en el proceso de revisión de la ideología y la identidad mexicana, enfocando particularmente la figura de la Malinche, es preciso mencionar *Todos los gatos son pardos* de Carlos Fuentes (1970), *El Eterno Femenino* de Rosario Castellanos (1974), *Aguila o Sol* de Sabina Berman (1984), *Malinche Show* (1979) de Wiilebaldo López, *Las adoraciones* (1983) de Juan Tovar, *Los que calan son los filos* (1988) de Mauricio Jiménez, *La Malinche en Dios T.V.* de Jesusa Rodríguez (1991), *La noche de Hernán Cortés* (1992) de Vicente Leñero y *La Malinche* (1998) de Victor Hugo Rascón Banda, obra que culmina el proceso de transformación de la mujer de paradigma de la *Chingada* a símbolo de *Mediador Supremo* (cfr. Adler y Chabaud, *Un viaje sin fin*).

Es preciso comentar que todas las producciones mencionadas coinciden con momentos de la historia mexicana en los que la identidad nacional está en el centro del debate político y cultural y la sociedad, en tela de juicio. Es así, por ejemplo, en los años 50, cuando el pensamiento crítico nacional incrementa la difusión del malinchismo, el desarrollo de la ontología del ser mexicano y la instalación del presidencialismo despótico. El cambio de dirección más evidente, sin embargo, ocurre después de la masacre de Tlatelolco en 1968. A partir de ese momento, el teatro nacional pasa de ser un lugar de mera reflexión sobre los cambios culturales a ser lugar de presentación y promulgación del cambio y de la acción. En este contexto el valor icónico de la figura de la Malinche ya no se asume como signo, sino como agente de cambio de significado. Es decir, el teatro ofrece en escena proyectos de

relectura del pasado mexicano, que rehusan la creencia según la cual el pasado es siempre y sólo un sistema cerrado e inmutable, y proponen que sea, en cambio, un campo dialéctico de fuerzas cuyos artefactos pueden rearticularse continuamente (cfr. Adler y Chabaud, *Un viaje sin fin*).

Lo interesante de las obras citadas, además, es que no procuran buscar la identidad mexicana a través de un nuevo análisis de la figura de la Malinche, sino más bien intentan *reescribir* y *rei-vindicar* su historia, a menudo a través de la parodia y la ironía. Todos estos ejemplos, de hecho, más allá de las diferencias intrínsecas a cada texto, ofrecen una interpretación diferente de la Malinche a través de un uso profundamente irónico del lenguaje, que destruye su romántica interpretación e invierte finalmente los roles establecidos. Pese a la ficcionalidad que conforma el género, y que nunca pretende trascender ni sustituir la realidad histórica, estas escrituras dramáticas contemporáneas permiten, en suma, observar a una *nueva* Malinche, más allá de los prejuicios y las distorsiones ideológicas; esto es, una mujer activa, que rechaza la pasividad de su sexo y elige su propio destino, transformándose a sí misma de esclava violada y rechazada por su pueblo en *la mujer que cambió la historia de un continente*.

Finalmente, gracias al medio teatral, la Malinche recupera también la voz, lo cual le permite finalmente hablar y relatar su historia personal en primera persona. Es preciso recordar que la Malinche entra en la historia de México principalmente como lengua de la Conquista, faraute e intérprete "entremetida y desenvuelta", como la define en su *Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España* Bernal Díaz del Castillo (93). En relación con esto, Margo Glantz en el ensayo "La Malinche; la lengua en la mano" comenta:

"la voz es sin duda el atributo principal, o más bien literal, de la lengua. Designar al intérprete con la palabra *lengua* define la función retórica que desempeña, esto es, la sinécdote, tomar la parte por el todo; es decir, se despoja la persona de su cuerpo y se le identifica sólo como una voz con capacidad de emisión" (8).

En el caso de Malinche, sin embargo, la desaparición se reitera por ser la mujer privada, no sólo de su cuerpo, sino también de su voz. En efecto, las crónicas documentan la presencia de Malinche y sus funciones, pero siempre en tercera persona; es decir, la Malinche no habla nunca, y se ve introducida siempre por medio de un discurso indirecto, oblicuo, que la convierte históricamente en simple pasaje de la voz del otro. Al invertir ese proceso del habla, el teatro mexicano de fin de siglo se inserta plena y eficazmente en la tarea de revisión crítica de la Conquista y de su protagonista femenina, restituyendo la voz a quien la poseía de derecho, pero ha sido silenciada por siglos; a quien ha permitido el diálogo, la

comprensión y la destrucción de su mismo pueblo, sin limitarse a traducir, sino llegando a interpretar de manera autónoma y personal el pensamiento del otro: "primer ejemplo, y por ende símbolo por excelencia, de la hibridación de las culturas" (Todorov, *La Conquista de América* 124), a la vez que "modeladora de la trama" (Glantz, *Las genealogías* 214).

3. Retórica de la comicidad y disidencia política: el teatro-cabaret de Jesusa Rodríguez

Jesus Rodríguez es una de las más importantes creadoras escénicas de los últimos treinta años². Conocida principalmente por su teatro de cabaret, la autora desarrolla una búsqueda ético-estética que enfoca de manera paradigmática el cambio de perspectiva de la visión patriarcal, especialmente en lo que concierne a la reflexión sobre el papel de la mujer en la historia mexicana. Desde los años ochenta, trabaja de manera conjunta con su compañera de arte y de vida Liliana Felipe, cantante argentina radicada en México desde 1978, con la que comparte múltiples actividades artísticas y sociales³, a la vez que un interés radicado hacia el compromiso político, el recurso al humor y la puesta en escena de una sensibilidad femenina y lesbica, hasta entonces inédita en el teatro mexicano. La importancia de esta colaboración reside, además, en su coparticipación en la composición y adaptación de las obras; de hecho, las dos autoras trabajan juntas —estética y dramáticamente— en una labor de coescritura, que a menudo finaliza con la puesta en escena de la voz y el cuerpo de Jesusa Rodríguez junto a lo musical y lo visual proporcionado por Liliana Felipe⁴.

2 || Jesusa Rodríguez (Méjico D. F., 1955) realiza sus estudios teatrales de 1971 a 1973 en el Centro Universitario Teatral (C.U.T.) de Ciudad de México. En un primer momento se interesa por la escenografía, realizando los decorados de varias obras dirigidas por Julio Castillo. En 1980 abre el cabaret El Fracaso y funda el Grupo Divas, A.C., una asociación de actrices y dramaturgos con el que lleva a escena la obra *¿Cómo va la noche, Macbeth? Adaptación de Shakespeare*. El primer gran éxito de Rodríguez se da con el montaje de la ópera *Donna Giovanni* (1983), adaptación de Mozart y Da Ponte. Otras obras dignas de mención son: *Atracciones Fénix* (1986), *Yourcenar o cada quien su Marguerite* (1989), *La Coatlicue* (1990), *La Malinche en Dios T.V.* (1991), *Sor Juana en Almohoya* (1994), *Strip Tease de Sor Juana* (2003) y *El Maíz* (2005-2008). Entre los varios premios y becas que ha recibido Rodríguez, cabe recordar el premio a la mejor actriz por *El concilio de amor* en el Festival de Las Américas, Montreal, Canadá (1989), la Beca Guggenheim (1990), la Beca Arts and Humanities de la fundación Rockefeller (1994-97) y, junto a Liliana Felipe, el Obie Award del periódico Village Voice de New York (2000), por la obra *Las horas de Belén*.

3 || Entre todas, las labores de activismo político con la comunidad L.G.B.T. (Lésbico-Gay-Bisexual-Transgénero), con grupos indígenas, con grupos ecológistas y con la oposición de izquierda.

4 || Esta intensa labor conjunta, que permite llevar a escena más de 320 espectáculos con la participación de artistas como Regina Orozco, Tito Vasconcelos e Isela Vega, termina en 2005, cuando las dos artistas, después

Aunque el trabajo de cabaret de ambas artistas comienza desde los inicios de su carrera artística, es a partir de los años noventa cuando la experimentación se concreta definitivamente, gracias a la restauración del legendario Teatro La Capilla en la colonia de Coyoacán, en el sur de la Ciudad de México, y la sucesiva apertura del bar El Hábito. El teatro, de hecho, nace como respuesta a la necesidad de la estructura social y cultural mexicana de establecer representaciones plurales —no dogmáticas— de la realidad y se configura como lugar de creación y promulgación de la estética del grupo, permitiendo a las dos artistas desarrollar una actividad teatral caracterizada por la hibridación de estilos, la parodia cáustica de figuras políticas, por medio del travestismo, y la afirmación de una sensibilidad orgullosamente lésbico-gay. De ahí que el cabaret de Rodríguez y Felipe resulte un debate sobre las formas teatrales contemporáneas, a la vez que un viaje dramático, que parte del teatro clásico y contemporáneo, se detiene en la ópera y la opereta y finaliza en una mezcla entre el cabaret alemán y el teatro de carpa, especialmente el de las carpistas mexicanas de los años veinte y treinta.

El recurso a este tipo de género, pues, intrínsecamente relacionado con la sátira, el circo, la crítica política y el teatro frívolo, les sirve a las dos autoras para conformar un espacio de *diversión* y a la vez de *disidencia* político-cultural; en suma, un espacio de resistencia a la hegemonía y al patriarcado mexicano, donde las unidades significantes básicas de la ideología dominante —como las concepciones oficiales del amor, el matrimonio, la familia, la reproducción, la maternidad/paternidad y el ser un buen mexicano (es decir, los paradigmas que tradicionalmente conforman la nacionalidad y la tradición mexicanas)— se transforman y se rearticulan con insistencia (Alzate).

El objetivo de dicha revisión, sin embargo, no mira detenidamente a subvertir el concepto de patriarcado, sino que más bien intenta negociarlo a través de la risa y la sátira. El cabaret de Rodríguez, en suma, no puede y no quiere sustraerse totalmente a los símbolos históricos que conforman la identidad mexicana, sino burlarse de ellos, buscando las fisuras y las aporías en la estructura de tal patriarcado, para analizarlo y a la vez apropiarse de él, sin imponer una visión alternativa de la existencia; es decir, resistiendo a la hegemonía dominante y a la vez develando sus alternativas posibles. No se trata, pues, de una actitud de abierta subversión contra el patriarcado, ni de mero panfletarismo político camuflado en la escena teatral, ni siquiera representa "una voluntad contestataria o que haya una voluntad de provocación" ("Postmodernidad,

postcolonialidad y teatralidad femenina" 340), como afirma la misma autora. Más bien coincide con la puesta en escena de lo que el crítico Ramón Alcántara Mejía define como proceso de *desenmascaramiento* de las estructuras patriarcales (340), lo cual implica una voluntad cabal de desvelar desde dentro las fallas y las trampas de su hegemonía, de expandir los límites culturales, históricos y políticos bajo el signo de la diversidad y la alteridad, gracias a aquella heterogeneidad polifónica intrínseca a la naturaleza misma del arte teatral, que permite que el teatro esté ahí "para ser, y no sólo para decir" (Ubersfeld, 29).

Entre los múltiples temas investigados por Rodríguez, el mundo precolombino y los personajes femeninos asumen inevitablemente un papel de relieve y, por encima de todos, la figura de la Malinche⁵, cuya representación en la obra *La Malinche en Dios* TV constituye un ejemplo de relieve. Publicada en 1991 en la revista *Debate Feminista*, la pieza propone al lector/pectador una versión alternativa de la historia de la conquista de México, que revisa el paradigma según el cual la caída del imperio se debió a la Malinche; especialmente, a su imprudencia al hablar demasiado. A lo largo de toda la representación, Rodríguez juega con esta situación, transformándola en una anécdota irónica que desacraliza la versión oficial del mito femenino de la traición, a través de la sátira irreverente y el uso de un lenguaje paradójico y a menudo inventado.

El texto se configura como un *sketch* de apenas cuatro páginas y según la más fiel tradición⁶, propone al lector/pectador una breve escena cómica, concebida para ser transmitida por televisión y protagonizada por cuatro personajes principales: la Malinche, Moctezuma, Cuahutémoc y el grupo de los soldados que funcionan como una sola entidad. La pieza empieza *in medias res*, sin otorgarnos un elenco de protagonistas, ni siquiera proporcionando acotaciones aclaradoras del tiempo o el espacio de la acción; nos presenta, en cambio, y de manera abrupta, a una Malinche moderna, cantante ambulante del metro de la ciudad de México, que anuncia al público —en una especie de prólogo— los acontecimientos que se desarrollarán a continuación:

MALINCHE—Muy güenas noches amable mingitorio: peatones, chicletos, taxícratas y metronautas, mestizaje en general. Me

5 || Otras figuras femeninas a las que Rodríguez dedica su atención son la Coatlícue, Sor Juana Inés de la Cruz y Frida Khalo.

6 || A diferencia del monólogo cómico, que proporciona una comunicación directa con el público, el *sketch* es una escena cómica que dura entre uno y diez minutos, aproximadamente, interpretada por uno o pocos actores y ambientada en un tiempo y en un lugar aparte. Tradicionalmente usado en los vodeviles, el *sketch* se incorpora hoy a espectáculos de variedades, programas cómicos o de entretenimiento para adultos, a la vez que es utilizado como interludio en contextos graves; puede ser montado en un teatro o transmitido por televisión.

apersono aquí a cronicarles la verdadera historia de la fundición de la gran Tecnocratlán, cuyos nales quedaron firmemente asentados por Don Carnal Díaz del Castillo, y Fray Teatolondré de las Casas y los terrenos (Rodríguez, *La Malinche en Dios* T.V 308).

Pese a esta introducción, que parecería ubicar el desarrollo de los hechos en la actualidad, la historia se sitúa en la época de la Conquista, gracias a un juego ficcional que le permite a la Malinche *entrar y salir de la modernidad* (Canclini), anunciando los acontecimientos, a veces, como si todavía no hubieran ocurrido y otras tantas, en cambio, durante su mismo desenlace. Los personajes históricos, además, se mezclan con los inventados, creando una atmósfera irreal y anacrónica que no permite distinguir lo real de lo imaginario. Así la Malinche se presenta como personaje histórico, pero al mismo tiempo no nos reenvía al paradigma tradicional: en primer lugar, debido a su ocupación (será la intérprete de Moctezuma al final de la pieza, según la tradición, pero entra en escena como cantante ambulante de metro) y sucesivamente porque habla con voz propia y de manera atrevida e irreverente. Algo similar ocurre con los demás personajes, todos reiventados por la autora en los modos de ser y de actuar y, además, involucrados en un mecanismo de distorsión fonética del lenguaje que finaliza con la invención de neologismos y la aplicación de alteraciones irónicas a los protagonistas. De ahí que Moctezuma se presente como *Moitezuma* y la gran Tenochtitlan se convierta en la gran *Tecnocratlán*, donde reina el emperador Zedillitzin, sin contar con las demás deformaciones aplicadas a los nombres de los cronistas (que, finalmente, resultan ser Don *Carnal* Díaz del Castillo y Fray *Teatolondré* de las Casas).

Incluso los soldados de Cortés sufren una profunda alteración: ya no son españoles, sino unos *marines* norteamericanos, que quieren encargarse personalmente del narcotráfico y usar a la Malinche como intérprete. Pese a la aparente fidelidad histórica en la narración de los hechos, los cambios fonéticos y semánticos en el habla de los personajes arman continuos e irónicos malentendidos entre ellos, incidiendo en el desenlace de la pieza. Así recita la Malinche cuando llega a Veracruz, enviada por Moitezuma, que la exhorta "a ver qué ves, nomás no le digas a nadie":

Pero cuál sería mi sorpresa cuando veo llegar en unas Carabelas a unos güerotes, ira, mitad hombres, mitad hot pants y me dice uno, dice:

-Nosotros ser marines.
-Se dice marinos —le digo.
-No —dice— marines.

-Ora sí —le digo— me va a enseñar usté a hablar castellense ia mí!
La única mujer admitida en la Academia Frambués, única traductora y cunilingua de toda Mesoamérica ihazme el precortesiano favor!
-No —dice— nosotros ser marines y venir a controlar el narcotráfico,

querer ver a Moctezumo
y saber que tú ser el mejor conecte.
-iAy güero, pos tú dirás! —le digo.
-iPos no te estoy diciendo! —me dice.
-Pos por eso —le digo— tú nomás dime —le digo (*La Malinche en Dios* T.V 308-09).

La equivocación estalla definitivamente cuando los *marines* llegan a la presencia de Moitezuma y la Malinche interpreta su tradicional papel de traductora:

-Güeno majestad —le digo— este es el señor embajador Pónganse.
-¿Perdón? —dice— ¿que ya así nos llevamos, Malinche?
-No, —le digo— perdone, es que en realidad se apellida Ponte, Negro Ponte, pero por respeto a su alta investidura le decimos Pónganse. ¡Huy! en cuanto supieron que era el embajador, comenzaron las caravanas, y que pase por aquí señor embajador, y que pase por acá distinguido amigo y que pase usted, y que otro pase... y que bueno ya el último porque está fuertísima... total, ya bien lúcidos iniciaron el acuerdo:
-Mire, dice el güero, dice, nosotros tener toda la tecnología que usted necesitar en su modernitlán, nosotros tener parabólica que logra captar hasta seiscientos canales distintos y usted siempre tener la impresión de que es el mismo.
-iOh!, dice Moitezuma, qué maravilla, y pasan telecódices, ¿dice?
iClaro! Nosotros transmitir primero "Escudo del desierto", luego "Tormenta del desierto" y próximamente "Desierto en el desierto".
-Güeno, dice Moitezuma, dice, les daremos lo que pidan con tal de que nuestro pueblo siga la huella.
-Pues nosotros querer controlar el narcotráfico porque ya estar hartos de tanta competencia desleal, dice, y nosotros querer firmar acuerdo para introducir todo lo que sea posible
-¿Perdón? —dice Moitezuma.
-No pensar mal, dice el güero, dice, ya estar bueno de que ustedes vender chichuilotes, lechugas, jitomates y aguacates, y todos esos ser animales en extinción, nosotros traer twinkis, hershys, sabritones y pop comes, para hacer en un minuto en su microgüey.
-Eso lo serás tú, le dice.
-Ora pos qué te dijo, le digo.
-No oíste que me dijo güey y además chiquito
-Ora, le digo, pero si no te dijo eso, le digo.
-¿Qué no me dijo?, dice, clarito lo oí, así que dile que yo ya ni le digo nada nomás porque no quiero decirle (309-10).

Al convertir en un juego de palabras irónico uno de los momentos más dramáticos de la historia de México (la supuesta traición ontológica de la mujer), Rodríguez logra finalmente el ya comentado intento de *desenmascarar* el discurso patriarcal, que tiene explicaciones fijas para la historia y que ha marcado a la mujer mexicana con una carga ideológica que la rebaja y que, al mismo tiempo, justifica la actitud masculina de superioridad y omnipotencia. Así concebida, la Malinche se presenta ahora al público desligada de la interpretación unívoca y hegemónica,

relacionada con lo sagrado y lo mítico, gracias al uso de una comicidad radical que —en cuanto estrategia retórica basada en la *turpitud* y la *deformitas*, a la vez que método político— la conforma y la define como alteridad.

La sátira ataña, además, a otro aspecto fundamental que caracteriza a la protagonista: el lenguaje. Sus habilidades lingüísticas, que desde siempre la han connotado negativamente, en pos de adquirir un valor positivo, a medida que la obra avanza se transforman en un arma fatal e incomprensible, que ella dirige —ahora sí, polémica e intencionadamente— contra sus enemigos, tanto los de hoy como los de antaño. Al final, la *lengua* por excelencia de la antigüedad, ahora que finalmente puede expresarse, se despide del público de manera seca y hermética, alimentando las dudas sobre la veracidad de la Historia e incrementando la urgencia de una revisión cabal del rol con el que la inviste:

Y ya para despedirme, les digo, yo por eso mejor no digo, porque ya me vinieron a decir, mira mejor Malinche mejor ni digas, me dicen, porque luego si andas diciendo ya no te van a dejar decir, yo por eso ya no digo, porque como dice el dicho: más vale no andar diciendo que andar diciendo y no andar andar, o como dice el otro: más vale güeno con quién hablo que esto es una grabación. (Rodríguez, *La Malinche en Dios* T.V 311)

141

El texto que arma Rodríguez es oscuro y cerrado en sí mismo y requiere una honda meditación, más allá de las risas y las apariencias. No ofrece respuestas unívocas, más bien invita al lector/ espectador a investigar en sus dificultades, en los pliegues y en los silencios del texto, porque —como repite a menudo Hernán Cortés en la primera y la segunda de sus *Cartas de relación*— “para calar hondo en la tierra y saber su secreto es necesario cortar lengua” (1981 [1519-26]). Al revisar la historia de la Malinche, en conclusión, Rodríguez mete en escena un agudo viaje temporal y simbólico que, al poner en tela de juicio todos los estereotipos vigentes desde la época de la Conquista, entabla la negociación de una nueva cartografía del ser ontológico femenino en su enredada heterogeneidad, a la vez que cuestiona la soberanía del discurso hegemónico, defendiendo el valor de la *palabra* en contra de toda *verdad* impartida o impuesta. Es ahí, en ese profundo compromiso ético y estético, donde se esconde la disidencia política que connota la teatralidad de la autora. Si, evidentemente, la ironía por sí sola no basta, es verdad también —como comenta Rosario Castellanos en el prólogo del *Eterno Femenino*, citando a Julio Cortázar— que “la risa ha cavado siempre más túneles que las lágrimas” (22). En este sentido, *La Malinche en Dios* T.V. de Jesusa Rodríguez es una confirmación, siendo capaz de proporcionar una reflexión de profunda envergadura crítica, a través de un texto sumamente divertido que, con aparente ligereza, demuestra el insondable

compromiso de la autora con su tiempo, su participación en el debate en curso sobre la revisión de los falsos mitos todavía vigentes en el México actual, a la vez que su aguda competencia en el medio teatral.

Bibliografía

- Adler, Heidrum y Jaime Chabaud, eds. *Un viaje sin fin. Teatro mexicano actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2004.
- Alcántara Mejía, José Ramón. "Postmodernidad, postcolonialidad y teatralidad femenina en el teatro mexicano (1960-1990)". *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: hibridez, medialidad, cuerpo*. Ed. Alfonso de Toro. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2004.
- Alzate, Gastón A. "La disidencia política: Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe". *Teatro de Cabaret: Imaginarios Disidentes*. Irvine: Gestos, 2002. [Consultado en noviembre de 2011].
- Berman, Sabina. "Águila o Sol". *Teatro*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1984.
- Castellanos, Rosario. *El Eterno Femenino*. México: F.C.E., 1975 .
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación (1519-1526)*. México: Editorial Porrúa, 1981.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de Nueva España (1568)*. México: Editorial Porrúa, 1966.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias (1535)*. Ed. José Pérez de Tudela Bueso. Madrid: Atlas, 1959.
- Fuentes, Carlos. *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- _____. *Todos los gatos son pardos*. México: Siglo XXI, 1990.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Glantz, Margo. "Las hijas de la Malinche". *Esguince de cintura*. México: Lecturas mexicanas, 1994.
- _____. *Las genealogías*. México: Alfaguara, 1997.
- _____. *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus, Alfaguara, 2001.
- _____. "La Malinche. La lengua en mano". *Narraciones, ensayos y entrevista*. Valencia: Ediciones Exculturas, 2003.
- González Hernández, Cristina. *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002.
- Igler, Susanne y Thomas Stauder, eds. *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicano en torno al nuevo milenio*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2008.
- Las Casas, Bartolomé de. *Historia de las Indias (1562)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- López de Gómara, Francisco. *Historia general de las Indias (1552)*. Madrid: Atlas, 1946.
- Martínez de Olcoz, María Nieves. *Teatro de mujer y culturas del movimiento en América Latina*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Messinger Cypess, Sandra. *La Malinche in Mexican literature: from history to myth*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- Pavis, Patrice. *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago: LOM Ediciones, 1998.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1984.
- Rodríguez, Jesusa. "La Malinche en Dios T.V.". *Debate Feminista 3 (1991)*: 308-11.

- Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España* (1569). México: Editorial Porrúa, 1979.
- Talens, Jenaro, et al. *Elementos para una semiótica del texto artístico. (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid: Cátedra, 1978.
- Todorov, Tzvetan. *La Conquista de América: la cuestión del otro*. México D. F.: Siglo XXI, 1987.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- Urrutia, Jorge. *Semío(p)tica*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1985.
- Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books, 1982.