BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES *ALFONSO VÉLEZ PLIEGO*

DOCTORADO EN CIENCIAS DEL LENGUAJE

LA IMAGEN DE LA MALINCHE EN DOS MUESTRAS DISCURSIVAS (TEATRO Y CINE DOCUMENTAL). ESTUDIO DIALÓGICO.

T E S I S

P A R A O B T E N E R E L G R A D O D E D O C T O R A E N C I E N C I A S D E L L E N G U A J E

PRESENTA:

MTRA. NIEBLA ESTEFANÍA RESÉNDIZ GARCÍA

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. RAQUEL GRACIELA GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN

MARZO 2026

A mi amado hijito León
y a mi maravilloso esposo Alejandro.
Esta tesis no habría sido posible
sin su amor y gran apoyo.

Agradecimientos

“El agradecimiento en silencio no sirve a nadie”

(Stern, 1978).

Ha sido un trayecto largo y por fin puedo decir que lo he logrado. Definitivamente culminar un doctorado representa uno de los pasos más importantes de mi vida, el mundo de la investigación me ha enriquecido en todos los sentidos. Sonará egoísta decir que agradezco el esfuerzo y la disciplina que pude proyectar a lo largo de este proceso. Sin embargo, gran parte de este proyecto pudo ser posible gracias a la constancia y a la fuerza emocional que pude mantener. Sobre todo, en los dos últimos años de esta investigación, pues decidí emprender mi viaje por la maternidad. Compaginar la crianza con la investigación requiere de mucha fuerza mental y física. No obstante, después de esta gran experiencia he afianzado mi amor por la investigación, esto es lo que quiero hacer, esto me hace feliz.

Este proceso fue más llevadero gracias al amor y al apoyo de mi esposo Alejandro; y también gracias a la gran felicidad que se avivó con la llegada de mi Leoncito. Como madre puedo afirmar que para rendir en las actividades que conllevan el cuidado del hogar y el bienestar de la familia se requiere de un gran compañero. Uno dispuesto a colaborar de manera equitativa, porque solo así es posible encontrar un espacio para lograr proyectos personales. En mi caso, tuve la fortuna de contar con su amor incondicional y gran soporte emocional. Hubo momentos de colapso mental y físico en el camino, pero con su ayuda siempre pude ver la luz y la claridad para seguir por el sendero. ¡Muchas gracias, mi vida! este logro representa un éxito como matrimonio, pudimos resistir y espero que así sea con nuestros proyectos profesionales venideros.

Como ya lo mencioné, la llegada de León a mi vida dio un impulso al amor y a la felicidad que ya vivía en mí. Gracias a la maternidad pude darme cuenta de que los seres humanos poseemos una fortaleza única que se activa cuando damos vida. Ser madre me ha abierto nuevos horizontes. Definitivamente puedo ver un antes y un después en mi forma de ver la vida. Estas reflexiones se extienden a todos los ámbitos de mis pensamientos y creo firmemente que será una ventaja en mi actividad como investigadora. Gracias, mi Leoncito, cada mirada y cada gesto tuyo fueron la fuerza que necesitaba para seguir con este proyecto.

No puedo dejar de lado a mi madre, a mi padre y a mis hermanos. Ellos han sido la base de lo que soy y gracias a ellos este plan de vida fue engendrado. Perdí a mi padre y a mi hermano en este proceso, por lo que mi duelo formó parte de la experiencia. Ahora miro atrás y digo con certeza que la investigación requiere de mucha fortaleza para levantarnos y seguir. Hoy ellos son estrellas que miran desde arriba estos éxitos y puedo sentir su alegría dentro de mí. Agradezco también a mi maravillosa madre y a mi hermanita, ellas siempre han creído en mí en cada proyecto que me involucro y su amor me ayuda a no renunciar. Muchas gracias por su entusiasmo y ánimos, esto también es un logro suyo.

También agradezco enormemente a cada uno de los profesores que se involucraron en este estudio. Desde mi madrina la Dra. Marcela del Río, quien trascendió durante este periodo y quien puso la semilla de la investigación en mi corazón, hasta cada uno de mis profesores en el Instituto que me aportaron grandes conocimientos y experiencias profesionales. Uno de ellos es el Dr. Jaime Villarreal, quien ha aportado a mi formación como investigadora desde mi etapa en la Maestría y lo sigue haciendo ahora al ser uno de mis lectores. Extiendo mi gratitud a los demás lectores de mi presente tesis: Dra. Mónica Medina, Dr. Miguel Sáenz y Dr. Andrea Coghi. Su perspectiva ha enriquecido las reflexiones contenidas en este estudio, ¡muchas gracias por su tiempo, por su compromiso y por su atinado consejo!

Finalmente, agradezco de manera especial a la Dra. Raquel Gutiérrez, quien ha estado a mi lado mostrándome su gran apoyo y dándome su buen consejo en cada etapa de esta investigación. Para mí ella ha representado ese faro que impide que me pierda en el mar de la confusión. ¡Muchas gracias por su guía, este logro no habría sido posible sin su consejo y sin su apoyo! Con mucho honor le digo que esta investigación es suya tanto como mía. Voy a extrañar mucho nuestras reuniones, me enriquecían mucho nuestras reflexiones constantes sobre diversos temas académicos y de la vida. Es una gran directora, fue un honor y un gran gusto haber trabajado con usted.

ÍNDICE

Introducción **1**

Capítulo I: Revisión contextual sobre el tratamiento de la figura de la Malinche **19**

1.1 Breve pasaje sobre las representaciones de la Malinche en distintos soportes artísticos 20

a. La Malinche en las crónicas de Indias y en los códices mesoamericanos 22

b. La Malinche en el discurso literario, poético y teatral 37

c. La Malinche en la pintura y en el discurso cinematográfico 59

1.2 Corpus de la investigación 73

a. *El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos* (2000): 74

b. *Malintzin, la historia de un enigma* (2018) 77

Capítulo II: Precisión del marco teórico-metodológico general (heteroglosia, dialogismo, polifonía y cronotopo bajtinianos) **85**

2.1 Los estudios bajtinianos como punto de partida para el estudio del lenguaje 86

2.1.1 Heteroglosia: un mundo regido por la pluralidad lingüística 88

2.1.2 Dialogismo: hacia una constante regeneración del sentido 90

2.1.3 Polifonía: una diversidad de voces en interconexión 98

2.1.4 Cronotopo: multiplicidad de perspectivas (espacio + tiempo + acción) 102

Capítulo III *Malintzin, la historia de un enigma* (2018), un documental de tipo narrativo **109**

3.1 El documental como género en la actualidad 110

3.1.1 Caracterización de *Malintzin, la historia de un enigma* 118

3.1.2 Especificidades de *Malintzin, la historia de un enigma* como soporte audiovisual de la historia contada 124

3.1.2.1 La función de la narratividad en *Malintzin, la historia de un enigma* 128

3.1.2.2 *Malintzin, la historia de un enigma* como discurso narrativo audiovisual. 133

Capítulo IV *Malintzin, la historia de un enigma* (2018) a través de la lente bajtiniana **146**

4.1 El estudio del documental desde la perspectiva teórica de M. M. Bajtín 147

4.2 Dialogismo, heteroglosia y polifonía bajtinianos para el análisis del documental *Malintzin, la historia de un enigma* 149

4.2.1 Las cuatro categorías bajtinianas como un todo complementario 149

4.2.2 Estructura dialógica identificada en *Malintzin, la historia de un enigma* 151

4.2.2.1 Relaciones dialógicas establecidas entre la palabra y la imagen en el documental *Malintzin, la historia de un enigma* 160

4.2.2.2 Formulación de una nueva perspectiva: estudio de la heteroglosia, de la polifonía y del dialogismo en el discurso de los investigadores 192

4.2.3 Nuevas lecturas sobre la imagen de la Malinche en el documental *Malintzin, la historia de un enigma* 216

4.3 Los cronotopos de Bajtín para el estudio del espacio-tiempo-acción en *Malintzin, la historia de un enigma* 222

4.3.1 El cronotopo cinematográfico 222

4.3.2 Cronotopos identificados en el documental *Malintzin, la historia de un enigma* 224

4.3.2.1 Los cronotopos principales identificados en el documental *Malintzin, la historia de un enigma* y su interconexión dialógica 225

Capítulo V *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000) desde una perspectiva dramática y dialógica 246

5.1 *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* como soporte dramático 247

5.1.1 Reflexiones sobre el estatus narrativo de la obra dramática *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* 250

5.1.2 Las huellas de una instancia dramática en el texto teatral *El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos* 263

5.2 Heteroglosia, dialogismo y polifonía bajtinianos para el análisis de la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* 292

5.2.1 Estructura dialógica identificada en *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* 294

5.2.2 Nuevas lecturas de la imagen de la Malinche en la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* 314

5.3 Los cronotopos de Bajtín para el estudio del espacio-tiempo-acción en *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* 350

5.3.1 Particularidades del cronotopo dramático 350

5.3.2 Los principales cronotopos identificados en la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* 355

Conclusiones **364**

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS **391**

ANEXO A: Escenas que muestran las recreaciones audiovisuales sobre la vida de Malintzin en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018) **401**

ANEXO B: *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000) y sus cualidades brechtianas **427**

ANEXO C: *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000): una obra de tipo brechtiano desde la perspectiva de Walter Benjamin **435**

ANEXO D **445**

Índice de Tablas **447**

Índice de Ilustraciones **449**

Introducción

Soy Malinalli Tenepal, Malintzin, Malinche o
doña Marina, como quieras llamarme,
soy una y soy todas […] (Del Río, 2000: 123).

Esta investigación se centra en el estudio de dos obras que proponen lecturas actuales sobre la figura de la Malinche. Ella ha sido considerada como uno de los personajes de la historia de México más controvertidos y, en consecuencia, esto ha generado opiniones y representaciones divididas. Es decir, hasta el momento existen (y se siguen produciendo) discursos sobre la Malinche que han configurado tanto versiones negativas como positivas sobre su vida y, sobre todo, acerca de una serie de aspectos relacionados con la empresa misma de la conquista de Tenochtitlan.

Debe mencionarse en estas primeras líneas que este estudio surge de reflexiones llevadas a cabo en la tesis de Maestría en Ciencias del Lenguaje, defendida en el año 2019 e intitulada *Análisis de dos textos dramáticos de Marcela del Río, "Miralina" (1962) y "El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos" (2000), desde una perspectiva de género*[1] realizada en el Instituto de Ciencias sociales y Humanidades "Alfonso Vélez Pliego" (BUAP). En dicha investigación se hizo un primer acercamiento analítico al texto dramático *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000) —una de las obras que componen el corpus de la presente tesis—.

[1] Esta investigación se centró en el análisis de dos textos dramáticos de Marcela del Río, una autora que ha contribuido significativamente a la dramaturgia mexicana y de la cual, su obra y su labor como escritora, han recibido escasa atención en la documentación crítica. En esta tesis se llevó a cabo un análisis textual comparativo de "Miralina" (1962) y "El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos" (2000), obras que difieren notablemente en su contexto histórico. Este análisis tuvo como objetivo evidenciar las diferencias estructurales y discursivas, permitiendo establecer una comparación contextual, histórica y dramatúrgica desde una perspectiva de género. Para dotar de dicha perspectiva a la investigación, se recurrió a las categorías de género y cuerpo propias de los Estudios Culturales latinoamericanos, que sirvieron de marco teórico para la interpretación de los textos dramáticos. Además, la aplicación de este enfoque fue indispensable para reconocer y visibilizar la obra de Marcela del Río, cuya contribución, al igual que la de muchas escritoras, ha permanecido en gran medida sin ser abordada en la investigación. Así, se optó por el análisis comparativo de dos de sus obras con el fin de evidenciar su evolución y madurez artística, se proporcionó una visión integral de su producción literaria y se buscó despertar el interés de lectores e investigadores en la explotación de sus aportes artísticos en el ámbito de la dramaturgia y la literatura en general.

En ese estudio se llevó a cabo la caracterización de la obra, con enfoque en el análisis en sus cualidades brechtianas[2]. Sin embargo, hubo brechas que emergieron una vez finalizada la primera investigación sobre la obra y que, en el presente estudio, lograron materializarse. Estas nuevas direcciones (relacionadas con el estudio del texto dramático) giran en torno a una serie de preguntas con respecto al estatus narrativo del teatro y con relación a la existencia de una instancia organizadora del relato escénico.

No obstante, adicional a estos cuestionamientos sobre la naturaleza del discurso dramático, surgieron reflexiones acerca de la cualidad múltiple —en términos interpretativos— del personaje de la Malinche. Es decir, se pudo ver que se trata de un personaje configurado y reconfigurado a partir de procesos de interpretación que no solamente retoman discursos ajenos, sino que, desde estos, surgen nuevas versiones sobre las distintas etapas de su vida. Fue así como una parte inicial de la presente investigación consistió en la integración de un corpus que no solamente diera cuenta de estos procesos de interpretación involucrados en la construcción de la imagen de un personaje como la Malinche, sino que también pudiera ser de utilidad para el tratamiento de aquellos temas relacionados con las interrogantes de tipo narratológico mencionadas en el párrafo anterior.

Desde este punto de vista, una de las razones esenciales para la elección de los textos que componen el corpus de esta tesis fue que abordaran la imagen de la Malinche. Además, se buscaba que ambas obras artísticas fueran productos discursivos del siglo XXI, pues es importante mostrar un estudio que retome interpretaciones y representaciones actuales sobre Malintzin. Aunado a esto, parte de los criterios de selección de las obras consistió en elegir discursos cuyo soporte semiótico fuera diferente. Es decir, fue relevante que ambos conformaran una historia por medio de recursos distintos a los medios narrativos más tradicionales (como el cuento, la novela o el cine); en este caso se optó por un texto dramático

[2] Se ha integrado en esta investigación el Anexo B ("*El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000) y sus cualidades brechtianas") y el Anexo C ("*El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000): una obra de tipo brechtiano desde la perspectiva de Walter Benjamin") con el fin de complementar la caracterización de la obra dramática que aquí se ha seleccionado como objeto de análisis. En estos anexos se presentan aquellos estudios sobre las características brechtianas de la obra en términos estructurales y de contenido. Además, en el Anexo C, se expone un análisis más profundo en términos filosóficos tomando como principal enfoque teórico algunas de las reflexiones de W. Benjamin con respecto al teatro brechtiano.

y por un documental. El primero por tratarse de un tipo de discurso que sigue originando debates acerca de su posible naturaleza narrativa, y el segundo porque, pese a que ya es aceptado como un medio de narración como cualquier discurso cinematográfico, hubo en algún punto de la discusión[3] la duda de si lo era o no.

Así, el primer texto del corpus de esta investigación es una obra teatral del año 2000 de la dramaturga Marcela del Río[4] titulada: *El sueño de la Malinche: sueño histórico dramático en dos actos*[5]. En esta obra la Malinche se hace escuchar en un contexto en el que aparentemente no entienden su historia, por lo que se ve en la necesidad de defenderse por ser acusada de traidora. En este texto ella tiene la oportunidad de exponer las razones y el contexto

[3] La idea de considerar el cine documental como una forma de narración ha evolucionado a lo largo de la historia del cine, influenciada por diversos teóricos y cineastas. Robert Flaherty y *Nanuk, el esquimal* (1922): *Nanuk, el esquimal* es a menudo citado como uno de los primeros ejemplos de cine documental narrativo. Flaherty, a través de la representación de la vida de Nanuk y su familia, construyó una narrativa que, si bien basada en la realidad, también incorporaba elementos de dramatización. Flaherty demostró que el cine documental podía ser más que una simple recopilación de hechos; podía ser una forma de contar historias, de crear personajes y de explorar temas universales (Barnow, 1993: 33). Dziga Vertov y el "Kino-Pravda" (1922-1925): Vertov, con su concepto de "Kino-Pravda" (cine-verdad), buscaba capturar la realidad "tal como es", pero también reconoció la importancia de la edición y la estructura narrativa para dar sentido a las imágenes. Aunque su enfoque era diferente al de Flaherty, Vertov también contribuyó a la idea de que el cine documental podía ser una forma de narración, al utilizar el montaje para crear una visión específica del mundo. John Grierson y el movimiento documental británico (década de 1930): Grierson, considerado el "padre del documental británico", definió el documental como "el tratamiento creativo de la realidad". Grierson y sus seguidores produjeron documentales que combinaban la observación de la realidad con una fuerte estructura narrativa y un propósito social. Este movimiento consolidó la idea de que el cine documental podía ser una forma de narración poderosa y eficaz (Nichols, 2013: 21-33). Siegfried Kracauer (teórico de cine): Kracauer, en su obra *Teoría del cine: la redención de la realidad física* (1960), argumentó que el cine documental tiene una afinidad especial con la realidad física y que puede revelar aspectos ocultos de la experiencia humana. Kracauer también reconoció la importancia de la narración en el cine documental, al señalar que los cineastas deben dar forma a la realidad para que sea significativa para el espectador (Kracauer, 1984: 66-85).

[4] Marcela del Río Reyes, nacida en Ciudad de México el 30 de mayo de 1932, desarrolló una carrera polifacética que abarca la novela, la poesía, la pintura, la actuación, la docencia, la crítica literaria, el periodismo y, sobre todo, la dramaturgia, campo en el que nos centraremos en este estudio. Su madre participó en el Ateneo Mexicano de Mujeres, iniciativa fundada en abril de 1934 en Ciudad de México, con el propósito de "abrir la compuerta del saber de las mujeres" (Del Río, 2005:18-22). Este programa promovía la actividad académica femenina y tuvo como uno de sus objetivos la creación de la Universidad Femenina de México, institución en la que también estudió Marcela del Río, al igual que figuras como Ana Cecilia Treviño, Elena Poniatowska, Maruxa Villalta y María Luisa Mendoza. En su carrera, colaboró con Diego Rivera en la organización de su archivo y se desempeñó como asistente de dirección escénica para Julián Dupez y Luis G. Basurto. Uno de los episodios más destacados de su trayectoria ocurrió en 1957, durante un festival de teatro en Moscú, donde presentó *Fraude a la Tierra*, el primer monólogo de su autoría que aborda el tema de la explotación de los braceros en México y que fue publicado ese mismo año; además de dirigir la obra, actuó en ella. A partir de ese momento, decidió consagrarse a la dramaturgia y a la crítica teatral (Franco [sin año]: s.p.).

[5] La obra se estrenó el 10 de marzo del 2005 en el Teatro: Roxy Art House en Gran Bretaña y fue dirigida por Keziah Mastin.

en el que se hallaba durante el periodo de la conquista de Tenochtitlan. Cabe resaltar que a lo largo de la obra se pueden identificar diversas reacciones a varios textos que han abordado su historia, de esta manera se va construyendo un ambiente donde proliferan diálogos con otras versiones de su vida. Además, debido a que se trata de un texto dramático, los recursos con los que jugará para lograr una reconfiguración distinta de la imagen de la Malinche serán tentativamente diferentes a los de la segunda obra que se ha optado por estudiar.

La segunda obra seleccionada es un documental del año 2018 llamado *Malintzin, la historia de un enigma*[6]. En este audiovisual se muestra cómo diversos investigadores sobre la historia de Malintzin intentan argumentar a favor de una reconfiguración de su imagen y de su desmitificación. Uno de los propósitos principales del documental es mostrar cómo la figura de Malintzin se ha ido modificando a lo largo de los textos. Aunado a lo anterior, el documental pretende proporcionar varios argumentos para que el espectador reflexione sobre la imagen que se tiene de la Malinche, lo anterior para poder brindarle la oportunidad de repensar la perspectiva que se tiene de ella. Al igual que la obra dramática, este documental expone, mediante un diálogo con otras versiones del personaje, todo lo que se ha dicho sobre la Malinche. Sin embargo, como en el caso de la primera obra elegida, se vale de recursos específicos de un discurso audiovisual.

Por lo anterior, será enriquecedor para este estudio vislumbrar cómo cada soporte hace uso de sus propios recursos para, por un lado, construir una historia sobre el personaje y, por otro lado, aportar lecturas particulares que contribuyan a la reconfiguración de la imagen de la Malinche. De esta manera, como se ha planteado hasta el momento, la pertinencia de esta investigación gira en torno a tres rubros primordiales. El primero se relaciona con la importancia de aportar un estudio que dé cuenta de la reconfiguración de la figura de la Malinche vista a través de dos discursos emergidos en el siglo XXI. El estudio de los productos discursivos en torno a la historia de la Malinche resulta fundamental y de gran actualidad puesto que su figura ha sido objeto de múltiples relecturas y debates que reflejan las complejidades del proceso histórico de la conquista de Tenochtitlan.

[6] El documental se encuentra disponible en la plataforma de *streaming* Claro Video y también en YouTube en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=dLfj-Gn_TPM&t=6s

La Malinche, en su papel de intérprete, mediadora y símbolo de encuentro y desencuentro entre culturas, se ha constituido en un referente cargado de significados que, en muchas ocasiones, resultan contrapuestos. Por un lado, existen interpretaciones que resaltan su papel crucial como puente comunicativo y agente de transformación en un contexto de conflicto y colonización; por otro, se han generado lecturas negativas que la sitúan en un rol de traición o complicidad con la imposición colonial. Es así como la proliferación de versiones sobre la Malinche evidencia la existencia de interpretaciones acertadas y enriquecedoras al lado de análisis reduccionistas o incluso distorsionados.

Esta diversidad discursiva no solo pone de manifiesto la ambigüedad inherente a su figura, sino que también abre el camino para una reflexión crítica sobre cómo se han construido y reconstruido las narrativas históricas en torno a un episodio tan determinante como lo fue la conquista de Tenochtitlan. En este sentido, analizar estos discursos permite cuestionar las narrativas hegemónicas y reconocer la multiplicidad de voces que han participado en la construcción de la memoria colectiva. De esta manera, se pueden identificar las tensiones entre las diferentes interpretaciones, evidenciando tanto los aportes como las limitaciones de cada una. Este enfoque resulta particularmente pertinente en un mundo donde las interpretaciones del pasado influyen en la configuración de identidades y en la comprensión de procesos históricos complejos.

En definitiva, estudiar los discursos en torno a la Malinche no solo contribuye a una comprensión más matizada del periodo histórico ya mencionado, sino que también permite explorar la riqueza y la diversidad de las interpretaciones históricas, destacando la importancia de distinguir entre interpretaciones constructivas y aquellas que, por su parcialidad o reduccionismo, pueden llevar a visiones distorsionadas del pasado. Vista desde este punto, se trata de un personaje que continúa siendo objeto de producción discursiva[7].

[7] Por ejemplo, actualmente se puede acudir al musical titulado *Malinche*, escrito y dirigido por Nacho Cano. Este se presentó del 28 de marzo al 27 de julio de 202 en el centro de entretenimiento Frontón México ubicado en la CDMX. Otro ejemplo que puede exponerse es el conversatorio llevado a cabo en el programa de televisión *El ADN de la historia* en el episodio La historia de la Malinche. En este programa se pueden apreciar las participaciones de estudiosos del tema: Isabel Revuelta, Benito Taibo y Alejandro Rosas. El programa fue publicado el 23 marzo 2025 en el canal adn Noticias de YouTube (Disponible en la siguiente dirección: https://www.youtube.com/watch?v=l_S-mrG4kMQ).

De hecho, un elemento interesante identificado desde un primer momento en dicho personaje histórico es la pluralidad de nombres que hay para referirnos a ella. Es decir, todas esas formas de llamarla (Malinalli, Malintzin, doña Marina o Malinche) muestran la diversidad que ha habido en cuanto a la interpretación de su historia. De esta manera, cada una de estas denominaciones refleja parte de su identidad y parte del contexto del cual surge cada versión sobre su vida. Por lo anterior, el estudio de la figura de Malintzin requiere un enfoque que considere la complejidad y la heterogeneidad de su identidad. Esta, como ya se mencionó, se ve reflejada en los distintos nombres con los que ha sido conocida a lo largo de la historia. Cada denominación aporta una perspectiva particular sobre su vida, sobre su papel en la Conquista y sobre la evolución de su imagen en el imaginario colectivo. Reconocer la validez de cada uno de estos nombres nos permite comprender su figura de una manera más profunda y matizada. En este sentido, se sintetizará enseguida lo que aporta cada nombre a la conformación de su identidad. Malinalli/Malintzin: Malinalli, el que se considera como su nombre original en lengua náhuatl, nos remite a su origen prehispánico y a su pertenencia a un contexto cultural específico. La variante Malintzin, con la adición del sufijo reverencial "-tzin", refleja la importancia que tuvo en su sociedad de origen. Al utilizar este nombre reconocemos y revalorizamos su identidad indígena, contrarrestando las narrativas que han minimizado o invisibilizado este aspecto de su biografía. Doña Marina: El nombre doña Marina pone en evidencia su bautismo y su inserción en la sociedad española. Este nombre representa su papel como mediadora entre dos culturas, su capacidad de adaptación y la posición que ocupó dentro del entorno de la Nueva España. Cuando empleamos este nombre destacamos su relevancia en el proceso de comunicación y negociación entre indígenas y europeos y enfatizamos el reconocimiento que obtuvo en su época. Malinche: Este nombre ha sido objeto de diversas interpretaciones a lo largo de la historia. Su significado ha evolucionado desde una simple adaptación lingüística hasta convertirse en un símbolo de connotaciones ideológicas y políticas. Comprender esta transformación es fundamental para analizar las dinámicas de construcción histórica y los procesos de resignificación cultural.

De acuerdo con Camila Townsend (en Gonzáles Sitges, 2018), el término ‘Malinche’ es el resultado de una adaptación fonética de "Malintzin". Es decir, la dificultad de los españoles para pronunciar ciertos sonidos del náhuatl propició esta transformación. Desde esta

perspectiva, es posible ver que, en su origen, la palabra carecía de significados negativos y respondía únicamente a un proceso de ajuste lingüístico propio del contacto entre lenguas. No obstante, la asociación del nombre Malinche con la traición no es inherente a la figura histórica de Malintzin, sino una construcción posterior. Según Barjau (en Gonzáles Sitges, 2018) fue durante el periodo post-independiente cuando ciertos sectores ideológicos fomentaron esta imagen para consolidar un discurso nacionalista en el que Malintzin aparecía como responsable de la conquista española. Este estigma respondió a intereses políticos que buscaron atribuir la derrota indígena a una figura individual, omitiendo el contexto más amplio de alianzas y estrategias militares. De esta manera, resulta fundamental diferenciar el nombre Malinche del concepto 'malinchismo', pues mientras el primero designa a un personaje histórico, el segundo se ha cargado de connotaciones negativas, refiriéndose a la "actitud de quien muestra apego a lo extranjero con menosprecio de lo propio" (Real Academia Española, 2024). Esta distorsión semántica ha provocado que el nombre Malinche se vincule erróneamente con este fenómeno, perpetuando una visión reduccionista de su papel histórico.

En la actualidad, los estudios académicos y los movimientos culturales han promovido una reevaluación de la figura de Malintzin. Investigaciones recientes (caso del documental y la obra dramática aquí estudiados) han puesto en evidencia que la Malinche fue vendida como esclava y entregada a los conquistadores, por lo que lejos de ser una traidora, fue una mujer dentro de un contexto de dominación y resistencia donde la supervivencia jugaba un papel fundamental. Esta revisión busca rescatar su participación y destacar su relevancia como mediadora cultural en un periodo de profundos cambios. Más allá de su uso peyorativo en el discurso popular, los nombres que se le atribuyen a la Malinche constituyen un punto de partida para análisis críticos (como el que se propone en esta investigación). De esta manera, la evolución de la interpretación del personaje permite explorar las relaciones de poder, la construcción de identidades y las formas en que la historia ha sido narrada desde perspectivas dominantes.

Desde esta perspectiva, se reconoce que la identidad de Malintzin no puede reducirse a un solo nombre, pues cada uno de ellos resalta las distintas facetas de su trayectoria. Por lo anterior, aceptar la validez de todas sus denominaciones evitaría interpretaciones

reduccionistas y permitiría valorar la complejidad de su papel en la historia. Además, como se ha mostrado hasta el momento, cada nombre está vinculado a un contexto histórico y cultural específico, lo que evidencia la evolución de su imagen a lo largo del tiempo y su adaptación a diferentes circunstancias.

Así, la perspectiva que se adoptó en esta investigación apunta a que cada una de las denominaciones de Malintzin aporta una dimensión única a la construcción de su identidad, en los discursos que aquí se analizan. Por lo anterior, la equivalencia de sus nombres no solo refleja la riqueza de su legado, sino que también invita a un análisis más profundo sobre el modo en que la historia ha interpretado su papel. Comprender esta multiplicidad enriquece el estudio de su figura y abre nuevas posibilidades para evaluar su impacto en la configuración del México colonial y contemporáneo. Por lo tanto, a lo largo de esta tesis se ha decidido usar los cuatro nombres que hay para referirnos a ella adaptándolos al contexto temático, pues uno de los puntos importantes que se busca mostrar con esta investigación se relaciona justamente con esa cualidad múltiple y heterogénea inherente al personaje. Es importante recalcar que con este análisis no se pretende encontrar la versión verdadera sobre la historia de doña Marina, más bien se busca estudiar cómo, a través de las muestras discursivas elegidas para este estudio, se va conformando una configuración peculiar sobre el personaje. Desde esta perspectiva, uno de los objetivos de este estudio consiste en analizar cómo reconfiguran la imagen de la Malinche las obras *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000) y *Malintzin, historia de un enigma* (2018) desde los planteamientos teóricos de M.M. Bajtín.

El punto anterior nos conecta con el segundo rubro referente a la relevancia de esta investigación. Es decir, esta característica diversa y plural en la historia de la Malinche hace que los planteamientos bajtinianos: heteroglosia, polifonía, dialogismo y cronotopo sean adecuados para el estudio de estas dos muestras discursivas. En este sentido, es posible evidenciar que se trata de un fenómeno discursivo complejo que demanda un marco teórico capaz de abordar su heterogeneidad. Desde esta perspectiva, consideramos que la teoría de Bajtín referente a los conceptos ya mencionados ofrece herramientas analíticas valiosas para el estudio de su representación tanto en la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico*

dramático en dos actos (2000) de Marcela del Río como en el documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018) dirigido por Fernando González Sitges.

Desde este punto de vista y apoyados por la teoría bajtiniana, resulta posible desentrañar la complejidad discursiva y narrativa inherente a las representaciones abordadas en esta tesis sobre la figura de la Malinche. Con respecto al concepto de heteroglosia es importante mencionar que este permitirá comprender la coexistencia y la confrontación de múltiples lenguajes, registros y discursos presentes en ambas obras. Esta multiplicidad de voces no solo evidencia la diversidad de perspectivas sobre la figura de la Malinche, sino que también señala la presencia de tensiones ideológicas y sociales que se inscriben en el entramado narrativo y audiovisual. Así, se abre un espacio para contextualizar social y culturalmente las distintas interpretaciones que confluyen en torno al personaje.

Por otro lado, la noción bajtiniana dialogismo enfatiza la interacción dinámica entre estos discursos. En las obras analizadas, el encuentro entre diversas voces posibilita la construcción de significados que se nutren del diálogo constante entre la tradición histórica y las reinterpretaciones contemporáneas. Este enfoque no solo enriquece la lectura del discurso, sino que también subraya la apertura inherente al proceso de construcción del relato, en el que el significado se configura en la interacción y confrontación de puntos de vista disímiles. En cuanto al término polifonía, debe decirse que este amplía esta perspectiva al resaltar la multiplicidad de voces independientes que, sin someterse a una jerarquización única, aportan diversas corrientes de pensamiento. Esta característica es especialmente relevante para descomponer la estructura narrativa y para identificar cómo cada una de estas voces contribuye a la complejidad del personaje y a su impacto en la cultura. La polifonía, por tanto, se erige como una herramienta indispensable para revelar la pluralidad de interpretaciones y la riqueza intrínseca de la construcción del relato.

Por su parte, el cronotopo introduce la dimensión temporal y espacial en el análisis de ambas muestras discursivas, permitiendo ubicar la acción narrativa en contextos específicos que reconfiguran el pasado. Esta articulación entre tiempo y espacio es crucial para entender cómo se construye la identidad y el mito de la Malinche a lo largo de distintas épocas y escenarios, y ofrece así una relectura crítica del pasado y de la memoria colectiva. La

integración de esta perspectiva cronotópica en el análisis posibilita una comprensión más profunda de la incidencia del contexto en la representación histórica.

En conjunto, estos conceptos bajtinianos permiten un abordaje multidimensional que enriquece tanto la comprensión de la obra dramática como la del documental. Lo anterior, al desentrañar las múltiples voces y discursos, y al situar los relatos en contextos temporales y espaciales específicos. De esta forma se abre una ventana interpretativa que aporta una visión crítica y compleja de la figura de la Malinche, consolidando así una base teórica robusta para la tesis. Por ello, esta tesis es una oportunidad para llevar a cabo un estudio que ponga a prueba dichas herramientas de análisis en una película documental y en un texto dramático con el fin de estudiar el funcionamiento tanto de los recursos bajtinianos aplicados a cada tipo de discurso, como de los mecanismos discursivos implicados en cada soporte para la reconfiguración de la imagen de la Malinche.

De esta manera, se busca proponer, con esta investigación, nuevas aproximaciones al estudio del texto dramático mediante la adaptación de las herramientas aportadas por M.M. Bajtín. Lo anterior, como se expondrá en la parte metodológica de este trabajo, tomando como referencia las teorías bajtinianas adaptadas al cine en los estudios de Martin Flanagan (2009). De esta forma, este estudio se propone como un ejercicio de puesta a prueba de las herramientas teóricas desarrolladas por M.M. Bajtín (específicamente los conceptos de heteroglosia, dialogismo, polifonía y cronotopo) para el análisis tanto de la obra dramática como del documental ya mencionados.

Esta propuesta metodológica representa una contribución al campo de los estudios del texto teatral y del análisis cinematográfico, dado que los conceptos bajtinianos, tradicionalmente aplicados al análisis de textos narrativos (en especial a la novela), se extienden aquí al estudio de dos discursos con características y recursos propios. La elección de estos dos soportes discursivos responde a la necesidad de explorar cómo se manifiesta la complejidad de la figura de la Malinche en diferentes contextos y lenguajes. El texto dramático, con su énfasis en el diálogo y la acción escénica, y el documental, con su combinación de imágenes, perspectivas y análisis, ofrecen puntos de vista particulares sobre la construcción y reinterpretación de la figura de la Malinche. La aplicación de los conceptos

bajtinianos a estos dos soportes discursivos permitirá identificar y analizar las diferentes voces y los distintos discursos que convergen en las representaciones de la Malinche, tanto en el plano textual como en el audiovisual.

Aunado a lo anterior, será posible la identificación de las interacciones dialógicas entre los personajes, los narradores y los espectadores, revelando las dinámicas de poder y las negociaciones de significado. Mediante este ejercicio de análisis se podrá cartografiar los cronotopos específicos que configuran los espacios y tiempos donde se desarrolla la historia de la Malinche (tanto en el drama como en el documental), así como su relación con la construcción de su imagen. Desde este punto de vista, esta investigación busca mostrar la versatilidad y el potencial de las herramientas bajtinianas para el análisis de discursos distintos a la novela. Lo anterior con la finalidad de ofrecer nuevas perspectivas metodológicas sobre el estudio de las interpretaciones que cada discurso ofrece sobre la Malinche.

El tercer rubro en cuanto a la relevancia de esta investigación se relaciona con que uno de los aportes clave de esta tesis doctoral se enfoca en la exploración de la narratividad en las dos obras ya mencionadas. Así, el análisis de sus propiedades narrativas ofrece una herramienta fundamental para comprender cómo se estructuran y comunican los relatos en formatos artísticos tan diversos como el teatral y el audiovisual, y permite una interpretación más profunda de la representación de la figura de la Malinche. En el caso del documental, el estudio se apoyará en los aportes teóricos de reconocidos narratólogos. En particular, se recurrirá a las definiciones y conceptos propuestos por H. Porter Abbott (2005), los cuales han permitido entender la conceptualización del término ‘narratividad’.

Asimismo, se incorporarán las reflexiones de Ryan (1992), quien propone una tipología de narratividad articulada en cuatro modalidades—simple, compleja, figurada e instrumental—que facilitarán la clasificación y el análisis de las estrategias narrativas empleadas en el relato fílmico. Estas modalidades posibilitarán identificar las distintas capas estructurales y discursivas presentes en el documental, evidenciando cómo cada una contribuye a la construcción del sentido del relato. Complementariamente, el análisis de la narratividad en el discurso audiovisual se enriquecerá al considerar la relación entre mostración y narración, aspecto fundamental para comprender la construcción del relato

cinematográfico. En este sentido, se incorporará la figura del meganarrador, desarrollada por A. Gaudreault (2011), quien plantea que ciertos discursos audiovisuales se articulan a partir de una figura central que integra y organiza cada uno de los elementos implicados en la conformación del discurso audiovisual. Esta aproximación resulta crucial para comprender cómo se interrelacionan los elementos visuales y verbales en la construcción del relato, ofreciendo una visión más completa de la dinámica comunicativa del documental.

El estudio de la narratividad en el texto dramático *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000) se fundamentará en un marco teórico que se apoya en las propuestas de autores pioneros en el análisis del discurso narrativo y del teatral. En este sentido, se recurrirá a las reflexiones de P. Pavis (1988), quien ha iluminado aspectos clave sobre la organización y el funcionamiento del lenguaje escénico; a A. J. Greimas (1966), cuyas contribuciones en semiótica estructural han permitido dilucidar los mecanismos profundos de la construcción del sentido en los textos narrativos, y a Anne Ubersfeld (1981), quien ha abordado la función del lenguaje en la representación dramática.

Además, se integrarán las aportaciones más recientes de A. Gaudreault (2011), que han ofrecido nuevas perspectivas sobre el estatus narrativo y las posibilidades de reconfiguración del relato en el ámbito teatral. La exploración del documental y del texto dramático en cuanto a sus mecanismos narrativos no solo revelarán las diferencias formales en la construcción del relato en cada uno de dichos soportes, sino que también evidenciarán la necesidad de identificar una instancia organizadora común que articule las diversas voces y recursos discursivos en el caso particular del texto dramático.

Por lo anterior, esta investigación no solo busca profundizar en el estudio de las estrategias narrativas empleadas en ambas obras, sino que también pretende destacar la importancia de abordar estas temáticas en un contexto donde la representación equilibrada y diversa de la historia sigue siendo un reto fundamental para la cultura contemporánea.

Sumado a ello, como ya se mencionó en líneas anteriores, estudiar este tipo de propiedades en las obras funcionará como una base importante para la exposición de uno de los principales aportes de esta investigación. En efecto, una vez establecidas las cualidades

narrativas presentes en el texto teatral, se podrá plantear la existencia de una instancia organizadora del relato escénico. Para ello se realizará una identificación de las posibles huellas de esta instancia y un reconocimiento de sus facultades en cuanto a la organización de todo el material implicado en la construcción del relato escénico. De esta manera, dicha propuesta se sustentará con apoyo en las reflexiones teóricas de A. Gaudreault (2011).

La presente investigación se ha organizado en cinco capítulos que dirigen la discusión para el alcance de los objetivos propuestos. El Capítulo I se ha destinado a ofrecer una revisión contextual sobre el tratamiento de la figura de la Malinche. En este primer acercamiento se realiza un breve recorrido por las distintas interpretaciones de la figura de doña Marina en variados soportes artísticos, y se subraya la importancia de mostrar las transformaciones que ha experimentado el personaje desde sus primeras representaciones. Además, este apartado aportará diversas lecturas que, probablemente, serán retomadas, cuestionadas o confirmadas en los capítulos designados para el análisis dialógico de las obras.

Este primer capítulo se estructura en dos secciones: en la primera parte se examinará el recorrido de las representaciones desarrolladas en torno a Malintzin, organizadas en subapartados enfocados en soportes semióticos específicos. Así, se conformarán tres subsecciones que abordarán diferentes grupos de textos según su carácter histórico, artístico-ficcional y visual. En el primer grupo, titulado "La Malinche en las crónicas de Indias y en los códices mesoamericanos", se presentarán aquellos textos que, por su naturaleza histórica, han ofrecido una visión del personaje. Estos documentos, pertenecientes a los inicios de la caracterización de doña Marina, tienen un peso histórico particular que los diferencia de discursos artísticos como la novela, la poesía o el drama, siendo el aspecto histórico y el factual (pese a la presencia de elementos ficcionales) el que guía su presentación.

La segunda subsección de esta primera parte, nombrada "La Malinche en el discurso literario, poético y teatral", se dedicará a mostrar novelas, poemarios y obras dramáticas que ofrecen una lectura específica sobre la Malinche. En este conjunto, la selección de cada una de las obras abordadas se orienta por su carácter artístico y ficcional. Dado que el objetivo de este recorrido por las diversas interpretaciones de doña Marina no es realizar un análisis exhaustivo, se optó por agrupar estas obras sin profundizar en las especificidades de cada

soporte. Lo anterior con el propósito de centrarnos en la manera en que cada una proyecta una caracterización determinada de la Malinche. En el caso de las obras dramáticas, se considerará su contenido textual y se dejará de lado de lado su representación sobre el escenario.

En la tercera subsección: "La Malinche en la pintura y en el discurso cinematográfico", se examinarán aquellos textos pictóricos y cinematográficos que han ofrecido una imagen visual de doña Marina. Para cerrar el Capítulo I, y tras la revisión de las diversas interpretaciones de Malintzin, se presentarán las obras que constituirán el corpus de este trabajo de investigación: el documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018) y el texto dramático *El sueño de la Malinche: sueño histórico dramático en dos actos* (2000).

El Capítulo II se dedicará a desglosar el marco teórico metodológico general de este estudio. Es decir, ahí se planteará y se precisará la teoría bajtiniana en términos generales, la cual servirá como base fundamental para el análisis de cada obra elegida para esta tesis. Dado que los aportes de M.M. Bajtín son tan amplios y variados, resulta necesario delimitar aquellos contenidos pertinentes para el presente estudio. Por lo anterior, inicialmente se ofrece una breve introducción a los estudios bajtinianos para poder profundizar en la explicación de los cuatro conceptos fundamentales que se emplearán en el análisis de las obras seleccionadas para esta tesis: heteroglosia, dialogismo, polifonía y cronotopo.

En este sentido, la exposición comienza con el concepto de heteroglosia, un elemento esencial que refleja una de las propiedades del lenguaje indispensables para el establecimiento del proceso dialógico, además de ser un término estrechamente vinculado a los aspectos sociales y culturales del mismo. Enseguida, se abordará el dialogismo, donde se presentan los conceptos involucrados en este proceso, tales como la "palabra ajena", término que utiliza el filólogo ruso, o la construcción del sentido como producto de dicho procedimiento. El tercer concepto que se analizará en este capítulo es la polifonía, en la que se examina su característica multivocal, identificada inicialmente por Bajtín en las obras de Dostoievski. Esta noción también se relaciona con las posiciones ideológicas y la marcada conciencia de sus personajes. Por ello, se considerará la polifonía como un fenómeno que evidencia la interacción de distintas voces—ya sea en armonía o en conflicto—para la organización de una obra determinada. El capítulo concluye con el estudio del cronotopo, el cuarto elemento de la teoría

bajtiniana, ahí se explicará este término bajtiniano y se presentará la categorización propuesta por el autor soviético.

Cabe aclarar que, una vez definido el marco teórico-metodológico general, en la primera sección del siguiente capítulo se expondrán las nociones bajtinianas que han mostrado ser fructíferas en el estudio de textos cinematográficos, las cuales servirán como guía fundamental para el análisis del documental *Malintzin, la historia de un enigma*. De igual forma, en la segunda parte del Capítulo V se desglosarán las reflexiones teóricas necesarias para poner a prueba el funcionamiento de las propuestas bajtinianas en el análisis del texto dramático. A partir de estas contribuciones se pretende proponer un método de análisis para cada una de las obras seleccionadas en esta investigación, para proceder, una vez presentadas las particularidades teóricas para cada soporte discursivo, al análisis de cada obra en sus capítulos correspondientes (III y IV para el documental y V para la obra dramática).

El Capítulo III se dedicará a reflexionar sobre el documental en tanto discurso narrativo audiovisual. En la primera parte se examinarán las diversas aproximaciones que han buscado replantear el concepto de "documental". Para ello, se incorporan aportes de autores como Grierson (1932), B. Nichols (1997) y Plantinga (2011) con el propósito de establecer una definición particular que considere las características propias de la obra *Malintzin, la historia de un enigma*. Asimismo, se expondrá la tipología que propone B. Nichols (1997) sobre las distintas modalidades de representación en el documental y sus rasgos, lo anterior con el fin de ofrecer una primera caracterización de este desde la perspectiva teórica de dicho autor.

A continuación, se presentará una segunda caracterización, centrada en la cualidad narrativa de este discurso audiovisual. Por ello, la última sección del capítulo se dedicará a reflexionar sobre los conceptos de narratividad y relato audiovisual, lo que permitirá fundamentar la naturaleza narrativa del objeto de estudio audiovisual de esta investigación. Además, se describirá cómo se manifiesta dicha narratividad en *Malintzin, la historia de un enigma* con el fin de evidenciar la doble función que desempeñan ciertas escenas. Lo anterior será fundamentado en las modalidades de narratividad propuestas por Ryan (1992): simple, compleja, figurada e instrumental.

En la última sección del Capítulo III se presentarán los aportes teóricos de A. Gaudreault respecto al estatuto del cine como discurso narrativo; esto será complementado con ejemplos extraídos del documental analizado. En este apartado se incluirán, asimismo, las características del relato cinematográfico, la explicación del concepto de "meganarrador" (sus funciones, capacidades y modos de manifestación en el cine), así como el término montaje y la manera en que se aplica en *Malintzin, la historia de un enigma* para ilustrar su estructura y su organización. El capítulo terminará con una breve conclusión parcial derivada de las reflexiones teóricas expuestas previamente.

A lo largo del capítulo IV se utilizarán los aportes teórico-metodológicos de Martin Flanagan (2009) para dilucidar el funcionamiento de las categorías bajtinianas—dialogismo, heteroglosia, polifonía y cronotopo—en el objeto de estudio. Cabe señalar que las contribuciones de este teórico se emplearán únicamente como referencia y como base metodológica de los procesos observados en el cine de ficción, pues corresponde a esta investigación adaptar y proponer una metodología específica que atienda la naturaleza particular del documental *Malintzin, la historia de un enigma*.

En este sentido, la sección se estructura en cuatro apartados que corresponden a la fase de análisis del documental. En el primero se presentarán los elementos específicos de la categoría "dialogismo" aplicados al relato fílmico y se desplegarán los hallazgos obtenidos para esclarecer las relaciones dialógicas presentes en la estructura del documental. El segundo apartado se dedicará a plasmar el análisis del documental desde la perspectiva del discurso de los investigadores, para ello se utilizarán los términos bajtinianos "dialogismo", "polifonía" y "heteroglosia" como eje interpretativo. En el tercer apartado se examinarán las relaciones dialógicas establecidas entre la palabra y la imagen en el relato fílmico. Para ello, se tomará como punto de partida el comportamiento de las categorías bajtinianas de interés en esta tesis.

Asimismo, como parte del análisis dialógico, se desglosarán las nuevas lecturas identificadas en el documental y se proporcionarán las interpretaciones derivadas del estudio realizado. En el cuarto apartado se desarrollará la noción de "cronotopo", por lo que se expondrá su comportamiento particular en el relato cinematográfico y cómo se manifiesta en el objeto de estudio de esta investigación.

El capítulo final de esta investigación se dedicará al estudio de la obra dramática *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos.* Es importante señalar desde esta introducción que, para su desarrollo, se seguirá un paralelismo metodológico con el análisis realizado en el documental. En otras palabras, el examen de la obra dramática se abordará desde dos perspectivas: por una parte, se presentarán reflexiones relacionadas con su contenido narrativo; y por otra, se aplicará un análisis bajtiniano con el fin de poner a prueba dichas herramientas en un contexto teatral. Si bien en este proceso se considerarán los rasgos particulares de cada discurso, se parte de la premisa de que ambos comparten elementos narrativos relevantes en su estructura, lo que permite adoptar una perspectiva similar.

En este sentido, el Capítulo V se estructurará en dos apartados principales. El primero se encargará de exponer las reflexiones sobre el estatus narrativo del teatro, las cuales serán fundamentadas a través del estudio de *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (al igual que se hará en el análisis del documental). Una vez explorados los elementos vinculados a la narratividad en el discurso dramático, la segunda sección se ocupará de analizar la instancia que orquesta los elementos de la obra y que logra proyectar un sentido narrativo al lector. Para ello, se establecerá un paralelismo con el estudio del documental y la presencia de un meganarrador cinematográfico.

En el segundo apartado se desarrollará un análisis bajtiniano que contemple las categorías de heteroglosia, dialogismo y polifonía. Tal como ocurrirá en el análisis del documental, se dedicará una sección a estas tres nociones, dada la interconexión que las mantiene inseparables. En este apartado se identificará la estructura dialógica de la obra y se dilucidarán las nuevas interpretaciones que emergen sobre la figura de la Malinche a partir de las múltiples voces que participan en su reconfiguración.

El tercer apartado se enfocará en el estudio del cronotopo en la obra dramática. Aunque este concepto guarda una estrecha relación con las tres nociones anteriores de Bajtín, también se examina de forma independiente. Es importante destacar que este análisis considerará los recursos específicos propios del discurso teatral, representando así una puesta a prueba de las categorías bajtinianas en este tipo de texto. En esta última sección del capítulo se identificarán

los cronotopos presentes en la obra y se determinará el tipo de conexión dialógica que se establece entre ellos.

Cabe reiterar que esta tesis se propone estudiar la obra dramática en su modalidad textual, es decir, no se tomará en cuenta su representación escénica como espectáculo, sino que el análisis se centrará en los elementos que la configuran como un texto literario construido con fines más complejos que una simple lectura. En este sentido, en los apartados 5.1.1 y 5.1.2 se abordarán todos los aspectos relativos a las características narrativas de la obra. Aquí se incluirá la propuesta de una instancia mediadora en este tipo de discurso. En los estratos finales del capítulo, es decir, en los apartados 5.2, 5.3 y sus derivados, se realizará un análisis del texto dramático desde una perspectiva bajtiniana, conforme se anticipó en la introducción del presente capítulo.

Es preciso señalar que se reconoce la existencia de múltiples perspectivas y marcos analíticos desde los cuales podrían abordarse las obras que conforman este objeto de estudio. Sin embargo, en esta tesis se ha optado por explorar a profundidad la propuesta teórica de Mijaíl Bajtín. Esta elección responde al interés de poner a prueba la eficacia y el funcionamiento de dicho aparato analítico al ser trasladado al estudio de la construcción discursiva, tanto en una obra dramática como en una muestra de género documental, permitiendo así una comprensión más amplia de sus dimensiones dialógicas en soportes artísticos diferenciados.

Como se ha expuesto hasta el momento, con esta investigación se busca aportar nuevas aproximaciones a dos muestras discursivas (teatro y cine documental) que abordan la figura de la Malinche. Por ello, como se ha visto en esta sección introductoria, se pretende abonar a varios campos de reflexión: como el estudio del discurso fílmico y teatral a través de las herramientas bajtinianas o el análisis de las cualidades narrativas del texto dramático y cinematográfico. También se busca con este estudio aportar nuevas interpretaciones que den muestra de la reconfiguración de la imagen de la Malinche mediante la puesta a prueba de conceptos teóricos que enriquezcan la lectura de las obras aquí seleccionadas para la constitución del corpus para el análisis.

Capítulo I: Revisión contextual sobre el tratamiento de la figura de la Malinche[8]

Se ha decidido destinar el Capítulo I a la revisión contextual sobre el tratamiento de la figura de la Malinche. En este primer acercamiento se busca exponer un breve recorrido por las distintas interpretaciones de la figura de doña Marina en distintos soportes artísticos. La relevancia de dar a conocer esta revisión se debe a la necesidad de ilustrar las reconfiguraciones que ha sufrido el personaje desde sus primeras representaciones. Además, este pasaje nos aportará diversas lecturas que probablemente serán retomadas, contradichas o apoyadas en las obras que se analizarán en los capítulos posteriores.

Este capítulo se divide en dos secciones; en la primera parte se expondrá el recorrido por las representaciones que se han desarrollado sobre Malintzin. Esta primera parte constará de subapartados que se concentren en soportes semióticos específicos. De esta manera, se presentarán tres subsecciones que aborden diferentes grupos de textos según su carácter histórico, su cualidad artística-ficcional y su característica visual. Así, en *La Malinche en las crónicas de Indias y en los códices mesoamericanos*, se presentarán aquellos textos que, por su carácter histórico, han aportado una visión del personaje. Estos se ubican en los inicios de la caracterización de doña Marina y poseen un peso histórico particular que los distingue de discursos artísticos como la novela, la poesía o el drama. Si bien la ficcionalidad está presente en estos documentos, será su aspecto histórico la guía principal para la presentación de este primer conjunto de obras.

La segunda subsección de la primera parte de este capítulo, es decir, *La Malinche en el discurso literario, poético y teatral*, se encargará de presentar novelas, poemarios y obras dramáticas que proyecten una lectura sobre la Malinche. En este segundo grupo de textos será la característica artística y ficcional la que oriente la selección de las obras expuestas. Dado que el objetivo de este recorrido por las diversas lecturas que se han realizado de doña Marina no es analítico, se tomó la decisión de agrupar estas obras sin reparar en sus especificidades

[8] Es necesario explicar que (debido a que se está abordando a un personaje al que se le han aportado varios nombres) a lo largo de esta tesis se le nombrará de manera indiscriminada a esta figura histórica y mitológica. Así, Malinalli, doña Marina, Malintzin y Malinche serán usados como sinónimos.

como soporte. Lo anterior debido a que lo importante del recorrido es la manera en la que proyectan determinada caracterización de la Malinche. En el caso de las obras dramáticas, se contemplará su aspecto textual y no su representación. Finalmente, en la tercera subsección, *La Malinche en la pintura y en el discurso cinematográfico*, se abordarán aquellos textos pictóricos y cinematográficos en los que se ha proporcionado una imagen de forma literal de doña Marina. Estos discursos conforman el tercer grupo debido a su cualidad visual.

Después de la revisión de las distintas lecturas que se han presentado de Malintzin, y para cerrar con el Capítulo I de esta tesis, se presentarán las obras que fungirán como el corpus de este trabajo de investigación, es decir: el documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018) y el texto dramático *El sueño de la Malinche: sueño histórico dramático en dos actos* (2000).

1.1 Breve pasaje sobre las representaciones de la Malinche en distintos soportes artísticos

Uno de los puntos de reflexión en este capítulo gira en torno a lo que hemos aprehendido sobre la Malinche a través de diversas representaciones, esto debido a que su caracterización es resultado de testimonios que han sufrido diversas reconstrucciones, reconfiguraciones y reinterpretaciones.

No sabemos ciertamente lo que es verdad o es mentira acerca de ella (y tampoco es razón de esta tesis cuestionar el valor de verdad de determinados discursos). No obstante, podemos analizar lo que se ha dicho y dejado de decir acerca de doña Marina a lo largo de estos quinientos años, pues como se sabe, ella no dejó ningún tipo de documento escrito que informe sobre su identidad. Lo anterior es la razón primordial de que para lograr una visión de lo que fue su vida y su participación en la conquista de México se deba recurrir a una reconstrucción de su imagen a partir de los discursos históricos y artísticos. Además, es precisamente esa falta de textos fidedignos la que ha motivado la creación de diversas lecturas de esta figura femenina, mismo que la ha posicionado en un espacio entre el mito y la historia.

La autora del artículo *Malintzin/La Malinche/Doña Marina: re-reading the myth of the treacherous translator* (2012) expresa lo siguiente con respecto al tratamiento de la Malinche a lo largo del tiempo:

> Malintzin/La Malinche/Doña Marina es una de las pocas mujeres que no han pasado desapercibidas ni en la historia ni en la literatura a lo largo de los siglos. La conquista de México empezó en 1519 y, por casi cinco siglos, el mito de La Malinche, y su controvertida colaboración en la colonización emprendida por Hernán Cortés, ha sido reinventado y mantenido vivo. La invasión española ha sido descrita y reinterpretada de generación en generación y el rol de la intérprete de Cortés ha sido también debatido y cuestionado (Godayol, 2012: 61)[9].

Lo que menciona Godayol apoya la idea de que hablar de un personaje histórico femenino de la naturaleza de Malintzin nos invita a pensar tanto en los discursos en los que ha sido mencionada, como en la situación contextual (sobre todo en el sentido ideológico) de cada uno de esos discursos. Como se verá en las siguientes líneas, dichos textos persiguen fines específicos con cada imagen que proyectan de Malintzin. Así, debemos pensar en los discursos sobre la Malinche como una especie de prisma cuyas caras difieren según la perspectiva que se tome, de esta manera desde un flanco veremos a Malinalli, desde otro a doña Marina, a partir de otro a Malintzin y desde otro más a la Malinche. Cada cara del prisma nos proporcionará un personaje con distintas reconfiguraciones, mismas que son el resultado de diálogos y contradicciones de lo que se ha dicho sobre doña Marina.

La crítica literaria Norma Alarcón hace una clasificación de los documentos que han abordado a esta figura histórico-mitológica desde un ángulo feminista y chicano en su artículo *Tradduttora*[10]*, Traditora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminism*. De esta manera ella identifica un primer grupo conformado por crónicas y leyendas; un segundo que agrupa aquellos discursos que han desarrollado el mito de traidora y una especie de creación de chivo expiatorio que se pone en circulación durante el siglo XIX. Finalmente propone un tercer

[9] Traducción mía, el texto original es el siguiente: "Malintzin/La Malinche/Doña Marina is one of the few women who has not been invisible either in history or in literature down through the centuries. The conquest of Mexico began in 1519 and, for almost five centuries, the myth of La Malinche and her controversial collaboration in the colonising enterprise of Hernán Cortés has been reinvented and kept alive. The Spanish invasion has been described and reinterpreted by generation after generation and the role of Cortés' interpreter debated and questioned" (Godayol, 2012: 61).

[10] La palabra 'tradduttora' está escrita de esta manera en el título del artículo. Si bien en italiano se escribe *traduttore* se ha decidido respetar el título tal cual fue publicado.

grupo formado por los textos escritos por hombres y mujeres del siglo XX que, de cierto modo se han sentido comprometidos a revisar y reivindicar a Malintzin (1989: 64)[11].

A lo largo de este recorrido por algunas representaciones que se han elaborado de Malintzin se podrán apreciar discursos pertenecientes a los tres grupos propuestos por Alarcón. A pesar de que no es el propósito inicial de esta revisión contextual clasificar cada texto seleccionado, es notable cómo se irá pasando de cada grupo a otro conforme avanza la exposición.

a. La Malinche en las crónicas de Indias y en los códices mesoamericanos

La Malinche en las crónicas de Indias

La figura de la Malinche es mencionada en la obra del español Bernal Díaz del Castillo. Dicho autor, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España,* hace referencia especial sobre este personaje cuando habla sobre los hechos llevados a cabo durante la conquista del territorio mexicano. Pilar Godayol expone que Díaz del Castillo (1496 – 1584) —un soldado que bajo las órdenes de Hernán Cortés participó en la conquista de México— comenzó a escribir la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* 40 años después de la muerte de Malinche, que se cree sucedió entre 1527 a 1529. La intención de sus crónicas era realizar una recopilación de sus memorias sobre el conquistador español y sus acciones heroicas en el territorio mesoamericano. Así, él estaría comenzando su obra en 1555 a la edad de 60 años y sería hasta treinta años después que terminaría de plasmar sus memorias, es decir, en 1584. No obstante, su obra fue publicada hasta el año 1632 en Madrid (2012: 63)[12].

La introducción de doña Marina en su texto se hace necesaria justo antes de profundizar en otros participantes de dicho acontecimiento histórico, ya que ella es parte de

[12] El fragmento original se presenta a continuación: "Only 40 years after the death of La Malinche, in about 1527, Bernal Díaz del Castillo, a soldier who took part in the conquest of Mexico under the command of Hernán Cortés, began writing the *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, a compilation of his memories of the conqueror and his heroic deeds. Apparently, he began this task in 1555, at the age of 60, and continued it over the next 30 years until just before his death in 1584. His work was not published until much later in Madrid in 1632" (2012: 63).

un fragmento de la historia que debe ser explicado para comprender la interacción comunicativa entre los españoles y los distintos líderes mesoamericanos con los que se va encontrando Cortés. A pesar de que solamente la menciona en unas pocas páginas de su texto, debe resaltarse que gracias a este se puede conocer una versión sobre lo que fue su origen y niñez, por lo que este discurso es la base de la mayoría de los relatos sobre la Malinche[13].

En el Capítulo XXXVII de la obra de Bernal Díaz del Castillo: "Como Doña Marina era Cacica é hija de grandes señores, y señora de pueblos y vasallos, y de la manera que fué traida á Tabasco" se expone lo siguiente:

> Antes que mas meta la mano en lo del gran Montezuma y su gran México y Mexicanos, quiero decir lo de Doña Marina, como desde su niñez fué gran señora de pueblos y vasallos; y es desta manera: que su padre y su madre eran Señores y Caciques de un pueblo que se dice Painala, y tenia otros pueblos sujetos á él obra de ocho leguas de la Villa de Guacacualco, y murió el padre quedando muy niña, y la madre se casó con otro Cacique mancebo, y oviéron un hijo, y segun pareció, querian bien al hijo que habian habido; acordaron entre el padre y la madre de dalle el cargo despues de sus dias, y porque en ello no hubiese estorbo, diéron de noche la niña á unos Indios de Xicalango, porque no fuese vista, y; echáron fama que se habia muerto [...] (Díaz del Castillo, 2014: 102).

Como queda asentado en su obra, la Malinche de Díaz del Castillo perteneció a una familia importante de su mundo, en el sentido tanto político como aristocrático. Además, fue víctima de su propia familia al hacerla pasar por muerta para quitarle sus derechos. Es relevante dar cuenta de esto que relata el cronista, pues aborda un fragmento de la vida de Malintzin que se establecerá en la historia y será retomado por obras posteriores.

En el texto de Díaz del Castillo es posible ver el trato que le da a la Malinche, ya que muestra el respeto que siente por ella al proporcionarle, además de su nombre (Marina), el reverencial 'doña' (Brotherstone,1995: 18). Este apartado del relato sobre Malintzin en la que se menciona su procedencia aristocrática es el parteaguas de futuras interpretaciones de su

[13] En la obra dramática *El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos* (2000), misma que forma parte del corpus de este estudio, se pueden apreciar diversas citas al pie de esta fuente textual. En el documental, y también parte de este corpus, *Malintzin, la historia de un enigma* (2018) también se menciona esta referencia por parte de los investigadores que van argumentando sobre la vida de este personaje. Más adelante se profundizará en el objeto de estudio de esta investigación.

historia. Por ejemplo, son notables algunas narraciones en las que la Malinche busca una especie de venganza contra su familia y pueblo de origen o, por el contrario, podemos también ubicar textos donde ella se muestra piadosa y los perdona por sus traiciones. Estas lecturas alternativas serán abordadas más adelante y coincidirán con el tercer grupo sugerido por Norma Alarcón, es decir, estos discursos buscarán hacer una revisión de lo que se ha dicho sobre doña Marina para su posible relectura y reinterpretación.

Una vez presentada una contextualización sobre la procedencia de doña Marina, Díaz del Castillo deja plasmada su interpretación sobre la participación de la Malinche en la conquista de México, visión que probablemente dio pie a la imagen más popular que se conoce de ella, la traidora:

> [...] Don Marina en todas las guerras de la Nueva España, Tlascala, y México fué tan excelente muger, y buena lengua, como adelante diré; á esta causa la traía siempre Cortés consigo[...] Doña Marina sabia la lengua de Guazacualco, que es la propia de México, y sabia la de Tabasco, como Geronimo Aguilar sabia la de Yucatan y Tabasco, que es toda una; entendianse bien, y Aguilar lo declaraba en castellano á Cortés; fué gran principio para nuestra conquista, y así se nos hacian todas las cosas, loado sea Dios, muy prosperamente. He querido declarar esto porque sin ir Doña Marina no podiamos entender la lengua de la Nueva España y México (Díaz del Castillo, 2014: 102-103).

En el texto citado podemos vislumbrar dos aspectos relevantes, por un lado, el dominio sobre las lenguas de la región que poseía Malintzin. Esta capacidad lingüística le daría espacio en el sector tanto público como político, es decir, gracias a su conocimiento sobre las lenguas y también a sus habilidades estratégicas pudo participar de manera activa en espacios dominados por la presencia masculina. Por otro lado, dada su ignorancia sobre la lengua española, podemos percatarnos de la necesidad de establecer una comunicación entre conquistadores y gobernantes mesoamericanos basada en la doble traducción, esto quiere decir que en sus intercambios conversacionales participaban varias voces con fines propios e interpretaciones parciales[14].

[14] En este sentido podemos entender las colaboraciones tanto de Malintzin como de Jerónimo de Aguilar no solamente como traductores, sino como mediadores. Este punto será profundizado más adelante, pues, las representaciones sobre doña Marina en los códices mesoamericanos muestran con mayor claridad este aspecto de su participación.

De la interpretación de Bernal Díaz del Castillo se puede concluir que, con la ayuda de doña Marina, es decir, de su dominio sobre las lenguas de la región, los españoles lograron concretar los actos de conquista en el territorio mexicano. De esta manera, en los discursos en los que la tildan de traidora, ella fue considerada uno de los factores culpables, o quizá la responsable, de la ejecución de los actos atroces que se llevaron a cabo por parte de los españoles. Lo anterior puede dar pie a interpretaciones en las que se cree que ella ayudó al extranjero a conquistar a su propio pueblo. Es quizá la lectura anterior el origen de una interpretación negativa de la Malinche, versión que se llevará por muchos años en la memoria colectiva mexicana y que probablemente habrá traído consigo el término 'malinchista'.

En palabras de la Academia Mexicana de la Lengua el término 'malinchista' se define de la siguiente manera:

> La voz malinchismo, proviene de Malinche, apodo de Marina (también conocida como Malina, Malintzin o Malinalli), amante de Hernán Cortés. Por la preferencia de la Malinche por un extranjero, su nombre se empleó para formar el derivado malinchismo con el significado de 'actitud de quien muestra apego a lo extranjero con menosprecio de lo propio'. De esta voz se desprende otro derivado, malinchista, referente a la persona 'que muestra apego a lo extranjero con menosprecio de lo propio' (2017).

Margo Glantz expone que el concepto 'malinchismo' fue popular durante el periodo de izquierda de los años cuarenta y que hizo sus primeras apariciones posterior a la Revolución Mexicana para referirse a la burguesía desnacionalizada surgida durante esa etapa. Para la izquierda ser malinchista significaba ser antipatriota (2006: 3). Por otro lado, Natália Olexová expone lo siguiente en su estudio *La visión del personaje de La Malinche desde dos puntos de vista: el histórico y el literario. Estudio comparativo de la novela histórica Malinche de Laura Esquivel* (2013): *"*En la actualidad, los «malinchistas» son aquellos, según la definición de los nacionalistas, que compran productos extranjeros en lugar de productos mexicanos. Se entiende que es una especie de traición a la nación hacer preferencias hacia ideas, gustos, actitudes e ideologías extranjeras. Según la autora, el término 'malinchista' se ha convertido en una palabra muy común entre los mexicanos y entre algunos países hispanohablantes más (2013: 20). Esto muestra el éxito que tuvo la campaña de desprestigio que sufrió la figura de doña Marina. Además, su uso tan recurrente ha provocado que se siga manteniendo viva una

parte de su historia sin siquiera cuestionarla. Esta primera versión de la Malinche, la que escribió Bernal Díaz del Castillo, quedará como una de las fuentes primarias y establecidas de la información biográfica de doña Marina, siendo respetada[15], reproducida y reconfigurada en la mayoría de las representaciones e interpretaciones.

Otro español partícipe de la conquista de México que hace una mínima mención de Malintzin es Hernán Cortés[16]. Su quinta carta de relación escrita en 1526, por ejemplo, hace referencia a ella como su lengua: "Yo le respondí que el capitán que los de Tabasco le dijeron que había pasado por su tierra, era yo, y para que creyese ser verdad, que se informase de aquella lengua que con él hablaba, que es Marina, la que yo siempre conmigo he traído, porque allí me la habían dado con otras veinte mujeres; y ella le habló y le certificó de ello, y cómo yo había ganado a México" (Cortés, 1526). Esa falta de atención y de importancia que Cortés muestra con respecto a la figura de Malintzin en sus cartas de relación tiene razones obvias. El protagonista de las hazañas descritas en sus textos es él mismo, por lo que darle el crédito y relevancia a la ayuda que obtuvo de doña Marina restaría énfasis a sus actos estrategas y de conquista. Sin embargo, es curioso notar cómo en la cita anterior la nombra su lengua, aunque sea con el fin de utilizarla como muestra de fe de sus hechos ante sus lectores. No obstante, a pesar de que Cortés intentó minimizar su participación en los hechos de la conquista del territorio mesoamericano —al no darle el crédito que merecía en sus cartas de relación ni dar más información o testimonio sobre su existencia—, es posible apreciar que el español no pudo librarse de mencionarla, demostrando de esa manera que la Malinche no es fácil de borrar de la historia, pues su imagen resuena en ella.

Cortés, en su afán por trascender en la historia y evitar que futuras narraciones le quitaran el crédito de sus hazañas, al parecer contrató al clérigo Francisco López de Gómara. Este personaje, de quien poco se sabe[17], escribió una crónica llamada *Historia general de las*

[15] Esta versión sufre una alteración drástica, por lo menos en la parte de la infancia de doña Marina, en el libro de Laura Esquivel titulado *Malinche* (2006), quien echa mano de su imaginación y crea una versión distinta de la niñez de la protagonista de su texto.

16 Varias versiones de la historia de Malintzin exponen que los nativos mesoamericanos llamaban Malinche a Cortés, sin embargo, no es por darle mayor importancia a Marina, sino debido a lo que afirma Bernal Díaz del Castillo sobre que "el término Malinche era un posesivo náhuatl que significaba 'el dueño de Malinche', reconocimiento de la supremacía y propiedad del capitán sobre su esclava intérprete" (Navarrete, 2021).

[17] Uno de los interesados en escribir una biografía sobre él es don Enrique de Vedía en 1852, este autor inicia su trabajo señalando que se tienen escasas noticias sobre Gómara y que solamente se puede recrear algo de su vida

Indias y vida de Hernán Cortés[18] (1552). Uno de los aspectos que llamará la atención de este cronista es que nunca puso un pie en Mesoamérica. Razón por la cual cronistas como Bernal Díaz del Castillo y Fray Bartolomé de las Casas (por mencionar algunos) lo critican. El primero rechaza de manera absoluta que alguien que no estuvo presente en las batallas de la conquista tenga la osadía de escribir la historia de dichos hechos. Además, expresa que el culpable no es tanto Gómara, sino quien le informó lo que se lee en sus crónicas, ya que claramente se detecta la intención de ensalzar su nombre —Díaz del Castillo se refiere a Cortés, por lo tanto, esta crónica estaría representando de cierta forma la perspectiva del conquistador— (Feher, 2017: 245). Por otro lado, Fray Bartolomé de las Casas expone que el texto de Gómara es producto del plagio, pues se sabe que hay capítulos enteros de crónicas redactados por otros autores[19], entre ellos fragmentos escritos por Oviedo (Feher, 2017: 246).

Como fuere, López de Gómara menciona a doña Marina en su crónica, cuestión que interesa a esta tesis. La manera en la que la aborda es una muy distinta a la descrita por Díaz del Castillo. Siguiendo a Jean Franco en su artículo *La Malinche: del don al contrato sexual* (1995): "López de Gómara describe a La Malinche como una esclava a quien Cortés ofreció la libertad a cambio de que fungiera como su faraute (derivado del francés "héraut" o heraldo) y secretaria. El historiador oficial de Cortés insiste en que ella era una esclava, en contraste con el énfasis que hace Bernal Díaz del Castillo en sus orígenes nobiliarios" (1995: 256).

recogiendo algunos datos de sus mismas obras y aprovechando algunas menciones que hicieron ciertos escritores bibliográficos (Feher, 2017: 248).

[18] Según Eduardo Luis Feher en su artículo *López De Gómara, el misterioso cronista de la Conquista de México* (2017) : "Su obra relativa al citado fenómeno [la conquista de México] fue incluso prohibida sin saberse oficialmente el motivo, aunque se especula lo siguiente: por alabar en exceso a Cortés, por la forma de referirse al secretario de Carlos V, Francisco de los Cobos, o bien por criticar a los mismísimos reyes católicos por la promulgación del Decreto de Expulsión de los Judíos de la Península Ibérica" (242).

[19] De acuerdo con Feher: "Gómara hizo uso intensivo tanto de *Memoriales* como de *Historia de los Indios de la Nueva España,* intercalando en el relato de la conquista de México números[os] capítulos provenientes del manuscrito de Fray Toribio Motolinia. El origen se advierte enseguida, pues el cambio de estilo y síntesis en la redacción es mínimo. Parte de las descripciones de Tenochtitlán y casi todo lo relativo a religión y costumbres de los antiguos mexicanos procede de allí. La interpolación de esos artículos rompe la unidad estilística, resaltando a las claras que se trata de un añadido. Lo notorio del caso es que aparte de no dar el crédito, en ninguna parte del libro aparece Motolinia mencionado, quedando su nombre relegado al anonimato colectivo cuando habla del grupo de los doce franciscanos, encabezado por Fray Martín de Valencia" (Feher, 2017: 243).

Una vez conocidos los antecedentes de la obra de López de Gómara y comprendiendo que la finalidad de su discurso era ensalzar la vida y obra de Hernán Cortés, es lógico que omitiera la participación de Malintzin. Feher observa al respecto que: "Lo curioso de la obra de López de Gómara, es el hacer de su obra la historia de Hernán Cortés. Por supuesto haya muchas conjeturas, pero es indudable que ambos se conocieron y que el autor transcribió de alguna manera las conversaciones que mantuvo con el conquistador" (2017: 247). Como menciona Feher, es notable la perspectiva de Cortés sobre los hechos llevados a cabo durante la conquista en el discurso escrito en las crónicas de Gómara. De esta manera, su relato es parte ya de una de las imágenes que podemos encontrar sobre Marina y se incorpora a toda una gama de matices que conforman su identidad, lo anterior a pesar de que quizá exageró sus actos y demeritó la ayuda que tuvo en el proceso de conquista.

La diferencia entre el texto de Gómara y el de Díaz del Castillo con respecto a la Malinche es enorme, ya que como se vio en líneas anteriores, Bernal Díaz del Castillo tiene un tratamiento respetuoso por Marina y la posiciona en un lugar semejante al de Cortés. Desde la perspectiva del cronista, Malintzin era el miembro más poderoso de la población indígena después de Moctezuma. Además, con su obra, Díaz del Castillo se propuso enfatizar la participación colectiva que conllevó la conquista, por lo que exponer la ayuda de doña Marina era fundamental para dar cuenta de que la conquista no fue obra de un solo hombre (Franco, 1995: 257).

Gonzalo Rodríguez de Ocaña[20] es otro personaje que al igual que Díaz del Castillo reconoce la participación de Malintzin durante la conquista. No obstante, él se enfoca más en el aspecto evangelizador. Así, según Jean Franco:

> En la probanza de sus servicios a favor de la conquista, un testigo de nombre Gonzalo Rodríguez de Ocaña afirmó que "gracias al trabajo de Doña Marina, muchos indios se volvieron cristianos y se sometieron al mandato de Vuestra Majestad". En esta cita podemos ver claramente la identificación de lo femenino con la constitución de la hegemonía, una hegemonía que, después de la violencia, quedaría consolidada mediante palabras amorosas. Marina no es solamente intérprete y traductora, sino la figura paradigmática en el proceso de conversión de la conquista en imperio (Franco, 1995: 258).

[20] Fue un conquistador de México y Honduras, alguacil de campo en Cuba y regidor de Ciudad de México (Mira Caballos, 2018).

En las reflexiones de Franco nos volvemos a encontrar con esta característica de Malintzin relacionada con su papel como mediadora. Además del reconocimiento de su gran colaboración en el proyecto de conquista, específicamente, como expone el autor, en el aspecto evangelizador. No cabe duda de que un personaje como Marina llama de manera casi obligada a ser mencionada, y, como se ha mostrado hasta el momento, varios de los cronistas la han retratado de distintas formas. Unos coinciden y reconocen en ella determinadas cualidades. Otros más quieren borrarla de la historia, sin embargo, la mencionan sin dar mayores detalles de su colaboración en la conquista, pues su presencia en sus relatos es necesaria. Hasta este punto hemos recorrido algunas perspectivas halladas en crónicas y cartas de relación. Sin embargo, no solo los españoles sintieron la necesidad de dejar registro de una presencia como la de Malintzin. También los pueblos originarios de América aportaron su versión e interpretación de dicho personaje en sus códices históricos.

La Malinche en los códices mesoamericanos

La figura de Malintzin se puede apreciar en varios textos, sobre todo, en el Lienzo[21] de Tlaxcala[22], en el Códice Florentino[23], en el Mapa de Tepetlán y en el Manuscrito del aperreamiento. Estos se exponen enseguida[24] y nos pueden mostrar de manera gráfica la percepción que se tuvo de la Malinche desde la mirada de los indígenas.

[21] Siguiendo al autor del artículo *La Malinche, la virgen y la montaña* (2007): "A lo largo del siglo XVI, el grupo gobernante del *altépetl* de Tlaxcala produjo un conjunto impresionante de manuscritos pictográficos y alfabéticos en que narraban su participación como aliados de los españoles en la conquista de Mesoamérica y en la derrota de los poderosos mexicas, o aztecas, sus enemigos tradicionales. Estas historias o códices, como suelen llamarse las historias visuales mesoamericanas, buscaban demostrar la importancia fundamental de la contribución tlaxcalteca para la victoria española y así confirmar y obtener privilegios del gobierno virreinal y de la Corona española" (Navarrete, 2007: 291).

22 De acuerdo con Federico Navarrete, integrante del Instituto de Investigaciones Históricas (IIH), el Lienzo de Tlaxcala fue producido a principios de la década de 1550 y es, probablemente, la primera versión e interpretación completa y coherente de la historia de la conquista de México (Correa, 2019).

[23] Obra creada bajo la supervisión de Bernardino de Sahagún entre 1540-1585. Según Gordon Brotherston, este texto narra con detalle visual y verbal todo lo que sucedió entre la llegada de Malintzin y Cortés a la costa veracruzana en abril de 1519 y la toma del mercado de Tlatelolco en agosto de 1521 y permanece leal a las prioridades que defendió Cuauhtémoc (Brotherston, 1995: 19).

[24] No se pretende dar una lectura detallada ni un análisis experto de cada uno de los códices mostrados aquí, más bien se exponen para dar cuenta de la importancia que tenía la Malinche como personaje en las narrativas representadas en los códices.



Ilustración 1: Fragmento del Códice Tepetlán, Lienzo de Veracruz. Siglo XVI.



Ilustración 2: "La Malinche como intérprete a la llegada de la empresa de conquista", Códice Florentino, documento novohispano del siglo XVI.

De acuerdo con Gordon Brotherston, sorprende que hasta ahora no se le haya prestado tanta atención a las fuentes indígenas que abordan la imagen de Malintzin, en especial a documentos como los códices[25], los cuales nos muestran gráficamente las impresiones que se tenían de ella como personaje de la conquista (1995: 18). El mismo autor explica que estos testimonios indígenas sobre la imagen de la Malinche concuerdan en el hecho de reconocer en dicho personaje un estatus social alto (Brotherston, 1995: 19). Esto apoyaría la versión que ofrece Díaz del Castillo sobre el origen de Malintzin citado en líneas anteriores. En los códices presentados (Ilustraciones 1 y 2) puede apreciarse este rasgo al comparar el tamaño de la imagen de doña Marina con el resto de los personajes de la escena[26], pues al presentar mayor

[25] Para mayores detalles con respecto a la interpretación de los códices aquí incluidos se recomienda ver el texto *La Malintzin de los códices* de Gordon Brotherston y el libro de Luis Barjau titulado *La conquista de la Malinche. La verdad acerca de la mujer que fundó el mestizaje en México*.

[26] En esta investigación se utilizará el concepto de escena y secuencia como sinónimos siguiendo los aportes teóricos de Gardies y Bessalel (1992), pues estos autores explican que una escena puede ser definida como: "una forma particular de montaje que compone 'hiatos de cámara' que no se sienten como 'hiatos diegéticos', sino como muestras operadas en un continuo espaciotemporal, en la cual la homogeneidad se respeta" (183). Por otro lado, exponen la noción de secuencia como un término que: "se utiliza comúnmente para designar a una especie de gran unidad de escenario que corresponde a los momentos accionales fácilmente detectables (la secuencia de

altura se podría interpretar una mayor importancia en el relato. Además, su ubicación central respaldaría su papel de intermediario. De la misma manera, la aparición de la vírgula, símbolo de la palabra, frente a la representación de Malintzin (Ilustración 1) podría simbolizar el poder y las facultades que ella poseía en el círculo público y político de su tiempo. Frente a esto, Federico Navarrete expone que: "[...] no sorprende que las historias visuales mesoamericanas representen a Marina casi siempre frente a Cortés, conversando y negociando de manera directa con los gobernantes de Tlaxcala y México-Tenochtitlan. Es muy frecuente que la intérprete indígena aparezca con una figura mayor que la del capitán español y que el segundo, además de más pequeño, aparezca mudo tras ella" (Noticonquista UNAM, 2021).

Los códices nos proporcionan una versión de la conquista en la que se establece un contexto social y político entre los pueblos mesoamericanos. Este contexto muchas veces pasa desapercibido y no es tomado en cuenta cuando se trata de abordar la imagen de doña Marina. Lo anterior da como resultado una lectura incompleta, ya que solamente se contempla la visión occidental de los hechos. Siguiendo la interpretación de Beatriz Cano:

> Se confirió a la Malinche el papel de traidora de su raza, mas no se mencionó nada de los pueblos que se levantaron contra los mexicas, los cuales a su vez serían traicionados por Cortés, ya que no los liberó del yugo del tributo. Esta visión "perversa" de la historia olvida que los pueblos originarios estaban divididos en diversos reinos y que la mayoría eran tributarios de Tenochtitlan; por esta razón guardaban una serie de resentimientos que emergerían tras la llegada de los españoles. La malevolencia llevó a considerar que la "supuesta" traición era una cuestión racial; incluso se pensó que los pueblos originarios debieron unirse para combatir al invasor (2011: s.p.).

Lo que argumenta Beatriz Cano nos habla de un contexto socio político específico de Mesoamérica, es decir, cuestiones particulares entre los gobernantes de ese tiempo que ya existían desde mucho antes de la llegada de los españoles. En este sentido, varios escritores

---

la persecución, de la fuga, de los reencuentros, etc.), aparece entonces como una extensión del sinónimo de 'escena'" (186). A estos dos conceptos se le suma la secuencia ordinaria, misma que es explicada por los mismos teóricos de la siguiente manera: "Así como la 'escena', la 'secuencia ordinaria' constituye un sintagma (oponiéndose a los planos autónomos y, particularmente, al plano secuencia). Este sintagma es narrativo (implica una temporalidad organizada en su significación, y de ahí se distingue de las construcciones como el sintagma paralelo). Es lineal (y se diferencia de las figuras de montaje fundadas en el principio de una alternancia entre las imágenes o series de imágenes) (187) [Versión en español, la versión en francés se localiza en *200 mots-clés de la théorie du cinéma* (1992)]. Debido a que para los fines de esta investigación los matices entre estos conceptos no afectan la perspectiva de análisis que aquí se persigue, estos serán tratados como sinónimos.

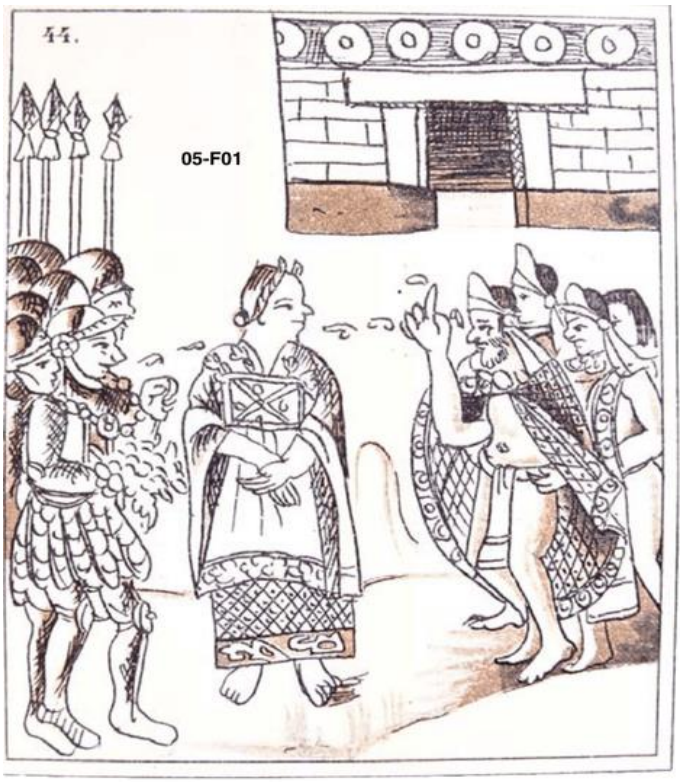


Ilustración 3: Encuentro entre Cortés y Moctezuma a través de Malintzin. Códice Florentino, documento novohispano del siglo XVI.

se han dado a la tarea de iluminar ese aspecto de la historia, sobre todo aquellos discursos reivindicativos ubicados a finales del siglo XX y principios del XXI. Estos discursos buscan explicar las razones políticas (y quizá hasta personales si pensamos en la forma en la que fue esclavizada y desterrada de su lugar de origen) de las acciones de Marina, es decir, su alianza y servicio para con los españoles. Los anterior refutaría aquellos discursos de traidora que se han ido tejiendo alrededor de su identidad, pues no puede decirse que traicionó a México ya que no había una nación en ese momento.

La Ilustración 3, es decir, el *Encuentro entre Cortés y Moctezuma a través de Malintzin* es también un ejemplo en el que Marina gana protagonismo. Diana Magaloni Kerpel[27] explica dicho códice en su artículo *El Apocalipsis en México. La historia de la conquista en el libro XII*. De acuerdo con la investigadora, su cuerpo de frente y los símbolos representados en su ropa la convierten en una *ixiptlah*. Como se puede observar en la imagen, al parecer Malintzin representa a la diosa de la Tierra. Lo anterior debido a la cruz que lleva en el pecho, pues esta representa los cuatro rumbos de la superficie terrestre. Además, el patrón de rombos dibujado en su falda representaría las montañas fértiles. Aunado a lo anterior, Magaloni Kerpel explica que el remate de la falda de doña Marina parece tener una hilera de caracoles marinos, estos estarían simbolizando las aguas creativas del inframundo, al que la tierra está asociada. Todos

[27] Doctora en historia del arte por la Universidad de Yale. Fue directora del Museo Nacional de Antropología. Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (Arqueología Mexicana, 2019).

estos elementos hacen de Malintzin, de acuerdo con las observaciones de la investigadora, una diosa telúrica poderosa (2020: 66).

El concepto de *ixiptlah* (o *ixiptla* como lo utiliza Navarrete) que menciona Magaloni Kerpel es también abordado en el texto *La Malinche, la Virgen y la montaña: el juego de la identidad en los códices tlaxcaltecas* (2007). En el trabajo de Federico Navarrete, se hace un estudio sobre las imágenes del *Lienzo de Tlaxcala* (Ilustraciones 4-7).

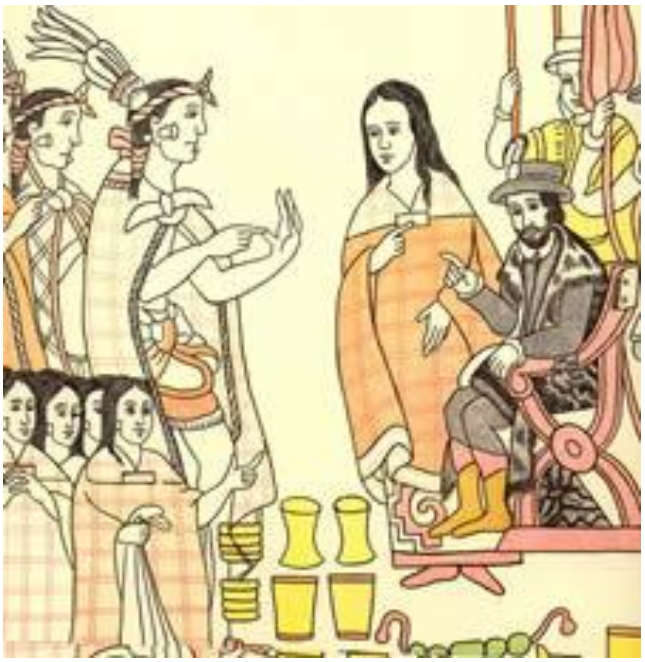


Ilustración 4: Fragmento del Lienzo de Tlaxcala (1552): Reunión entre Cortés y los cuatro tlataloque jerárquicos de Tlaxcalteca.



Ilustración 5: Fragmento del Lienzo de Tlaxcala (1552): Xicohténcatl-Huehuétl "el viejo", saluda a Hernán Cortés. Aliados derrotan a Monctezuma y toman Tenochtitlan. Abajo y al centro la Malinche.



Ilustración 6: Fragmento del Lienzo de Tlaxcala (1552): Tenochtitlan. Tierra de nopal. Entrada de Hernán Cortés, el 8 de noviembre de 1519. Reunión de Cortés y Moctezuma. La Malinche es la intérprete.



Ilustración 7: Fragmento del Lienzo de Tlaxcala (1552): El 13 de agosto de 1521, Cuauhtémoc se rindió a Hernán Cortés en Tlatelolco.

El autor explica que el lugar central que ocupa doña Marina en los códices en las escenas de encuentro y entrega de regalos a los españoles la presenta como una mediadora entre Cortés y los indígenas. De acuerdo con Navarrete, el concepto *ixiptla* de la tradición mesoamericana significaba piel o envoltorio, este concepto se aplicaba a las imágenes o a las encarnaciones de los dioses. De esa manera, es posible ver que Malintzin representa este papel con relación a los españoles, interviniendo y domesticándolos antes la mirada de los indígenas. Es por esa razón que ella era representada a una escala mayor (Navarrete, 2007: 300). Como podemos dar cuenta, el autor hace referencia a la posición que ocupa Marina en cada fragmento del lienzo en el sentido funcional. Es decir, su ubicación en el centro de cada parte en la que aparece en el *Lienzo de Tlaxcala* simboliza su función de mediadora. De acuerdo con el concepto de *ixiptla* explicado por Navarrete, ella estaría fungiendo también como la encarnación de una diosa que adiestra a los españoles.

Ya se había mencionado en párrafos anteriores que el papel que jugó Malintzin en la conquista de México no solamente consistió en ser la traductora e intérprete de Cortés y de los gobernantes mesoamericanos (en aquellos casos en los que les traducía los diálogos de Cortés). Más bien podemos argumentar hasta este punto que su participación conllevó, además de la traducción, una intervención más activa. Es decir, su voz también se hacía presente en las negociaciones de los políticos y gobernantes, tanto españoles como mesoamericanos. En los códices que se refieren a su imagen parece ser más clara esa colaboración y condición de mediadora. En suma, el tamaño de su figura, las prendas con las que es presentada, la posición que ocupa en el espacio y sobre todo la presencia de la vírgula de la palabra frente a ella la hacen simbolizar a un personaje de gran importancia e influencia de su tiempo.



Ilustración 8: Manuscrito del aperreamiento (1560)

Aunado a lo anterior, podemos hablar de un códice más, el *Manuscrito del aperreamiento*[28] (Ilustración 8). En este códice se muestra una escena que deja registro de una de las prácticas más sangrientas de los españoles. Se puede ver que en la parte central de la imagen se encuentra un sacerdote amarrado mientras es atacado y asesinado por un perro mientras el animal es controlado con una cadena por un español. Además, se puede apreciar que a la derecha hay seis hombres más esperando su turno para ser atacados de la misma manera. En la parte superior es posible identificar al conquistador español con su mano

[28] *El Manuscrito del aperreamiento* nos proporciona una lúgubre imagen del México de los años inmediatamente posteriores a la conquista. El Manuscrito, resguardado actualmente en la Biblioteca Nacional de Francia, fue pintado sobre una sola hoja de papel europeo en 1560, si bien los acontecimientos que muestra sucedieron en 1523 (Boornazian Diel, 2012: s.p.).

elevada y al parecer diciendo algo. Este se encuentra ubicado junto a Malintzin, su lengua, quien sostiene un rosario en la mano. Esta imagen es un claro ejemplo del proceso de evangelización que era aplicado a los indígenas. En este códice se muestra el castigo que recibía todo aquel que se atrevía a rechazar el mensaje evangelizador (Boornazian Diel, 2012: s.p.). Sobre los hechos ocurridos y posteriormente plasmados en este códice se encontraron dos datos, uno que expone que los hechos ocurrieron en 1523 (Boornazian Diel, 2012: s.p.), y otro más en el texto de José Antonio Flores Farfán. Este último refiere que la escena retrata lo sucedido en 1537, fecha en la que Malintzin ya había muerto[29]. Según el autor: "[...] se llega a representar a Cortés junto a Marina incluso cuando ésta ya había muerto, como en el documento de 1537 llamado *Castigo de aperreamiento*, en el que Cortés, después de consumada la conquista, convoca con el pretexto de bautizar a siete principales de Coyoacán solo para liquidarlos, lanzándolos a los mastines (Flores Farfán, 2006: 127).

A pesar de las discrepancias, podemos apreciar que la presencia de Malinche en la escena del *Manuscrito del aperreamiento* representa un papel importante en el proceso de evangelización. Lo anterior se argumenta con la presencia de símbolos como el rosario o la cruz cristiana en la vestimenta de Marina. Aquí nos podemos dar cuenta de que las crónicas y cartas de relación escritas por parte de Occidente difieren significativamente de los códices elaborados por mesoamericanos. Con lo anterior es posible afirmar que es necesaria una lectura de diversas versiones y perspectivas de la Malinche. Esto para lograr configurar y reconfigurar su imagen, pues se pueden encontrar tantas versiones indígenas como occidentales, las cuales se relacionan, se complementan, se contradicen e incluso entran en diálogo.

Hasta el momento es posible dar cuenta de que las caracterizaciones del siglo XVI consideradas en este texto sobre Malintzin son producto del testimonio indígena y occidental, versiones que se entretejen, complementan o contradicen, como ya se dijo en líneas anteriores, para conformar una figura que termina resultando un mito y un enigma para quienes deseamos acercarnos a su historia.

[29] A pesar de que la fecha de su muerte no se sabe de manera fidedigna, se maneja el año 1529 en la mayoría de los discursos.

b. La Malinche en el discurso literario, poético y teatral[30]

Después de haber abordado las fuentes de origen y exposición de las primeras configuraciones y reconfiguraciones de la Malinche, se pueden incluir lecturas de otro tipo de soportes semióticos. En este apartado se examinan las distintas representaciones que se han realizado de doña Marina en la literatura, en la poesía y en el teatro. Como ya se explicó en la parte introductoria de este primer capítulo, se decidió agrupar estos tres soportes semióticos debido a su carácter artístico y ficcional. Debe resaltarse que la intención es mostrar cómo ha sido interpretada doña Marina por medio de distintos discursos, por lo que las particularidades de cada texto no son relevantes en este punto de la investigación.

La Malinche en el discurso literario

El primer texto de esta sección es la novela anónima titulada *Jicoténcal*[31] (1826). En los dos tomos (tres libros cada uno) que componen la historia narrada se pueden apreciar dos tramas principales: una romántica y otra política. En cuanto a la política, cabe resaltar que se presentan dos bandos rivales, por un lado, los españoles y sus aliados en el proyecto de conquista, y por otro, sus rivales mesoamericanos, estos últimos son retratados con cualidades positivas, mientras que los primeros son descritos como tiranos, cobardes y demás adjetivos despreciables.

En cuanto a la trama política de la novela, Hernán Cortés es identificado como el personaje principal. Con él están involucrados distintos gobernantes mesoamericanos como Maxiscatzin (en Tlaxcala) y Moctezuma (en Tenochtitlan). Estos personajes que conforman el grupo de malos tendrán el común denominador de ser tiranos, cobardes, despiadados y

[30] Se tomó la decisión de contemplar estos tres soportes artísticos en esta sección sin ningún tipo de finalidad comparativa o analítica.

[31] Es una novela anónima, que según José Rojas Garcidueñas se trata de una: "obra casi desconocida pues apenas uno que otro investigador demuestra haber tenido de ella conocimiento directo y eso únicamente especialistas tan enterados como Pedro Henríquez Ureña, John Lloyd Read y Enrique Anderson Imbert. Otros han hecho solamente alusiones, a veces totalmente equivocadas, indudablemente por no haber tenido la oportunidad de haber visto la novela en cuestión pues el libro es raro; Read dice que un ejemplar existe en la *García Collection*, en la Biblioteca de la Universidad de Texas y que lo consigna el catálogo del *British Museum*; y supongo que, como casi nadie ha llamado la atención de los curiosos respecto a dicho libro no se ha registrado la existencia de otros ejemplares pero que algunos se encontrarán, y pienso que ello será especialmente en las ciudades de Filadelfia y de Nueva York que fueron su cuna y su original centro de distribución. Yo he visto y releído el ejemplar que existe en la Biblioteca del Museo Nacional de Historia de esta ciudad de México" (2012: 1-2).

crueles. La contraparte de este grupo de personajes está integrada por Xicoténcatl y su hijo. Contrario a los villanos, estos dos poseerán características que los definirán como los héroes de la trama. De esta manera se puede apreciar, por un lado, a Xicoténcatl como un viejo sabio, prudente, noble y sincero. Por otro lado, a su hijo como un joven generoso y valiente que busca la liberación de su pueblo de la tiranía de Tenochtitlan y de las nuevas amenazas que lo acechan, es decir, de los conquistadores españoles (Rojas Garcidueñas, 2012: 56).

Como se puede apreciar en la descripción de los personajes de estos dos bandos antagónicos, los españoles juegan el papel de villanos de la novela, lo que deja el rol de héroes a los indígenas. Estos últimos son ensalzados y dotados de valores intachables. Esta oposición de fuerzas es relevante en cuanto a lo que nos concierne, pues Malintzin estará jugando un papel sumamente negativo al aliarse con el grupo de "los malos" de la historia. De hecho, es precisamente su personaje uno de los más desagradables. Rojas Garcidueñas expone que la novela proyecta una imagen de la Malinche de la siguiente forma: "De los personajes principales, doña Marina quiso ser el más complicado (acaso sin proponérselo el autor) y tal vez por eso resultó el más fallido y confuso. El autor, sin duda, la odia porque ve en ella encarnada la traición a su pueblo (y éste sería otro indicio del personal sentimiento mexicano del autor); por eso la llama "astuta sierpe" (I, p. 115)" (2012: 62).

Con la frase *astuta sierpe*, se le estaría comparando a Malinche con una serpiente o con una culebra, conceptos cuya carga significativa son muy negativos. Definitivamente en la novela doña Marina encarna un papel hasta cierto grado más desagradable que los propios villanos del relato. Ella juega el rol de traidora y es notorio el odio y admiración que le tiene el narrador de la novela, ya que en un fragmento expresa lo siguiente con respecto a ese personaje: "Violenta en sus pasiones, y viva y traviesa en sus talentos, esta americana hubiera podido ser una mujer apreciable, sin la corrupción a que se la adiestró, desde que se reunió a los españoles (II, p.67-68)" (Rojas Garcidueñas, 2012: 62). Lo que se menciona en esas líneas nos hace recordar ese grupo de discursos sobre Malintzin traidora del que nos habló Norma Alarcón. Este texto, que de acuerdo con Pedro Henríquez Ureña[32] representa la primera novela

[32] De acuerdo con el crítico, filósofo y escritor dominicano: "es la primera [novela] de asunto histórico escrita en castellano durante el siglo XIX y precede en dos años a la primera de autor nacido en España, *Ramiro, Conde de Lucena,* de Rafael Humara (París, 1828). No cabe pensar que el autor de *Jicoténcal* sea otra cosa que americano: las censuras a los conquistadores son demasiado fuertes hasta para un español liberal de entonces.

histórica hispanoamericana (1942: 189), marca uno de los destinos de muchos discursos sobre doña Marina. Es decir, es posible que sea de los primeros en retratarla como una traidora por haber apoyado el proyecto de conquista español. Este discurso será reproducido por futuros escritores tanto de la época independentista como revolucionaria y posrevolucionaria de México.

No obstante, en la novela a Malinche se le da la oportunidad de reivindicarse y aceptar su condición de traidora. De hecho, Marina se arrepiente y renuncia al cristianismo. Lo anterior se puede apreciar casi al final de la novela, pues ella entra en una fase de reflexión y muestra un cambio en su caracterización curioso e inesperado. Es esta parte del relato se le da la oportunidad de redimirse y regresar con su pueblo de origen arrepentida de su traición. Así, le expresa a fray Bartolomé de Olmedo lo siguiente:

> Extranjero, la ambición de pasar desde la condición de esclava a ser la querida de un hombre poderoso me arrastró a abjurar de la religión de mis abuelos por la vuestra. Aunque poco instruida en la doctrina de esta religión, sobre la que tú mismo vacilas y te contradices continuamente veo, no obstante, en vosotros la monstruosa mezcla de las máximas más justas y más dulces con los hechos más atroces y más inicuos, y de los discursos más profundos y delicados con los absurdos más necios y despreciables. Cuando yo seguía mi culto sencillo y puro, pues que salía de mi corazón, cuando yo era una idólatra, según tú me llamabas, no fui una mujer virtuosa. Pero desde que fui cristiana mis progresos en la carrera del crimen fueron más grandes... Abjuro para siempre de una religión que me habéis enseñado con la mentira, con la intriga con la codicia, con la destemplanza y sobre todo con la indiferencia a los crímenes más atroces... (II, pp. 133-134) (Rojas Garcidueñas, 2012: 64-65).

Si bien en la novela se le da la palabra a Marina, es notorio ver en su diálogo un discurso que la sigue castigando por su alianza con los españoles. Es ella misma la que admite sus errores, sin embargo, esos errores parecen tener una interpretación incompleta, ya que no se exponen argumentos que retomen el medio desequilibrado en el sentido tanto social como político que existía antes de la llegada de los españoles. Es decir, se percibe en su discurso otra voz que la encasilla en un papel de traidora a su pueblo, como si su pueblo hubiese

---

Y la especie de patriotismo indígena que alienta en la obra hace pensar que el autor ha de ser mexicano. Otra circunstancia curiosa: *Jicoténcal* es la primera obra plenamente romántica que se escribe en nuestro idioma; su publicación antecede a la de los primeros poemas románticos ... Pero es antecedente aislado; la obra se conoció poco y no ejerció ninguna influencia en el movimiento romántico ... " (1942: 89).

permanecido en armonía. Además, esa carga machista que acompaña las dos primeras líneas de su diálogo tiene un eco que la juzga por su condición femenina. Con todo y esta oportunidad de redimirse con el discurso antes citado, la imagen de doña Marina queda marcada por la sombra de traidora. En este retrato de ella se aprecia claramente un vacío en su historia personal, es claro que el foco está en su alianza con el extranjero.

Esta es una faceta más que se suma a las diversas reconfiguraciones de nuestro personaje. En este primer texto parece ser mostrada como un ser repulsivo, además de culpable de la conquista y de sus consecuencias. Nada queda en esta novela de las representaciones respetables y admirables tanto de los códices como de las crónicas, más bien permanece un discurso inconforme, rencoroso y deseoso de dar a conocer una nueva lectura y postura sobre la Malinche.

Sin embargo, *Jicoténcal* (1826) no es el único relato con tintes históricos que proyecta una interpretación sobre Malinche y sobre su intervención en la conquista de México. Hubo más novelas escritas durante el siglo XIX. Un ejemplo de ello es la titulada *Guatimozín, último emperador de México: novela histórica* (1853) de Gertrudis Gómez de Avellaneda. En este texto el personaje de Marina no solamente posee el rol de traidora, sino que también se expone como una mujer enamorada y totalmente sumisa a Cortés.

María Teresa González de Garay hace un estudio de la novela de Avellaneda en su artículo *Gertrudis González de Avellaneda: un relato sobre Hernán Cortés* (2007). En este texto la autora se refiere a la caracterización de Malintzin de la siguiente manera: “Marina no sólo es un personaje histórico, sino que cumplió en los avatares de la conquista un doble papel polémico y odioso: el de amante del jefe español, y el de intérprete, «la lengua», le llama siempre Bernal Díaz del Castillo, en las conversaciones entre españoles e indígenas, con la sospecha siempre de convertirse en delatora, y traidora, por tanto, a sus compatriotas” (2007: 96). Nuevamente nos encontramos con una lectura sobre Malinalli con la característica de ser una traidora. Sin embargo, en la novela de Avellaneda, Marina también es representada como una mujer enamorada y dispuesta a obedecer los designios de su amante. Con esta nueva caracterización se establece en su imagen el peso de ser la amante del conquistador español, aspecto que agudizará la mirada negativa sobre ella. Con esa justificación, la de ser una mujer

locamente enamorada, la Malinche tomará determinadas decisiones solo por el hecho de obedecer a Cortés. Por ejemplo, apoyarlo en el proyecto de conquista del territorio mesoamericano o aceptar un matrimonio con alguien que no ama y convertirse de esta manera en su amante. Esta lectura sobre el personaje continúa teniendo matices mayormente negativos. No obstante, el amor será ahora el hilo conductor de sus actos de traición (González de Garay, 2007: 96).

A este grupo de novelas pertenecientes al siglo XIX se le une *Doña Marina* (1883), novela histórica de Ireneo Paz. En este relato el personaje de Malinche vuelve a adquirir valores positivos y se le reconoce su participación en la conquista. Además, al igual que la novela de Gómez de Avellaneda, el amor vuelve a ser ese motor que mueve a Marina a tomar determinadas decisiones. En este discurso se puede observar que doña Marina juega un papel importante, ya que además de ser considerada como una heroína, se le expone como una mujer astuta cuyo amor es capaz de rebasar todo tipo de fronteras. Así, su personaje refleja valores como la fortaleza, la honradez, la lealtad y el amor. Sin embargo, esos valores estarán a favor de los españoles, pues su amado los lidera. En la novela de Ireneo Paz es el romance el ambiente primordial, Malinalli es vista por Cortés como la mujer más inteligente y astuta, y ella, colaborará arduamente para beneficio de la empresa española. Nuevamente se percibe el amor como justificante primordial, el que todo puede y por el que la guerra y la muerte pasan a segundo plano (Olexová, 2013: 24-25).

No obstante, Malintzin también posee la sumisión como parte de su carácter, por lo que esa cualidad la llevará a renunciar incluso al amor mismo. Lo anterior se lee en la novela cuando la esposa de Cortés arriba a tierras mesoamericanas. Ante la española, Marina no puede más que reconocer su propia inferioridad (como amante y como india). Lo anterior la conduce a la renuncia de su amado sin antes intentar retenerlo como sea, pues ella se muestra dispuesta ser la esclava de su esposa con tal de seguir a su lado (Grillo, 2011: 21). En palabras de Rosa María Grillo: “Esta es la Marina heroína de los criollos; a pesar de ser india, posee en máximo grado las calidades más deseadas en las mujeres españolas: la sumisión y la aceptación de su propia inferioridad” (2011: 21).

Como es posible ver hasta el momento, la caracterización de Malinalli en los relatos literarios de inclinación histórica del siglo XIX expone dos aspectos básicos. Por un lado, el factor traición por su alianza con los conquistadores españoles en lugar de apoyar a sus compatriotas. Por otro lado, el amor como motivación de dicha alianza, pues como se expuso con estas dos últimas novelas, esa característica fungió como la principal motivación en ella para colaborar con el grupo de los españoles en su proyecto de conquista.

Durante el siglo XX, específicamente en el periodo revolucionario, Malinche continúa llamando la atención. En esta ocasión ella será el foco de ideólogos e intelectuales que se encuentran en busca de la creación de una identidad nacional. De acuerdo con Rosa María Grillo, el nombre de Marina cobra nuevos matices, pues su denominación española, Marina, no solamente tendrá consigo una carga de traidora, sino que involucrará el aspecto sexual como parte de una especie de motor que guía sus acciones como mujer. Para los indigenistas, es su "alocada pasión" la que la condujo a traicionar a su pueblo. Según la autora, sobre la Malinche de los años treinta se pueden percibir dos posturas, por un lado, se habla de una imagen que la coloca como la madre de la patria y como el origen de la raza mestiza. Por otro lado, se identifica un aspecto negativo que da origen al 'malinchismo' (2011: 23).

En este sentido y en el afán de inculcar una identidad nacional que motivase el espíritu patriótico de los mexicanos, este discurso sobre el 'malinchismo' se extendió hasta el ámbito institucional. De esta manera el mito de la Malinche se difundió por medios diversos con la finalidad de aleccionar al pueblo, probablemente, para que no cayeran en el mismo error que doña Marina, es decir, que mostrasen lealtad a su nación. Al respecto menciona Natália Olexová:

> El malinchismo es como un mito institucional. Está enmarcado en el contexto de la Conquista, pero el proceso de su recreación y difusión ha sido el trabajo del estado mexicano a través de una retórica nacionalista impuesta por medio de la historiografía, la enseñanza escolar, la literatura, los actos patrióticos, los discursos y conmemoraciones, incluso la museología y el folklore. La idea terminó siendo completamente asumida por los mexicanos como «memoria histórica o conciencia colectiva» (Hernández Gonzáles, 2002: 14) (2013: 19-20).

Coincidiendo con Olexová, Sonia Bailén Bolaño menciona que "La importancia de la literatura como instrumento político la convierte en una herramienta indispensable para la propulsión del pensamiento ideológico. Además de servir a los escritores como escaparate de ideas, las posibilidades de adoctrinamiento a partir de un planteamiento adecuado son incuestionables" (2015: 5). Por lo tanto, la literatura será uno de los medios privilegiados del mito de la Malinche, soporte que ha orientado por muchos años ideologías y posturas históricas. Pues, no solamente se difundió su mito en novelas, poesía y obras de teatro, sino también en los libros de texto escolares, llevando a los ciudadanos desde su primera formación a una postura negativa del personaje.

En este punto debe mencionarse un texto que puede verse como un intento de definición de la identidad nacional mexicana de la que se viene tratando. Este texto aporta una lectura de la configuración del ser mexicano tomando como punto de partida su origen a partir de la conquista de México. En su libro *El laberinto de la soledad* (1950), Octavio Paz[33] realiza una serie de reflexiones en torno a lo que él considera como ser mexicano, de esta manera, en el Capítulo IV: Los hijos de la Malinche, el autor lleva a cabo un análisis de una de las expresiones más mexicanas culturalmente hablando: "hijos de la chingada". En su estudio, Paz se apoya en los acontecimientos sucedidos durante conquista de México para apoyar su interpretación. Por ejemplo, utiliza aquellas acciones de violencia y agresión, como las violaciones que hubo por parte de los españoles hacia las mujeres indígenas, para establecer un vínculo entre los verbos 'chingar' y 'violar'. Para él "lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad, pura, inerme ante el exterior" (Paz, 1981: 32). Con las líneas anteriores se puede percibir claramente la postura del autor con relación a lo que considera masculino y femenino. No es nuevo que sus argumentos despierten opiniones distantes a su pensamiento, sin embargo, con la descripción anterior ya se puede pensar de manera anticipada la actitud que tomará con respecto a la Malinche. Es decir, él pertenecerá al grupo de escritores que la denigra por su condición de mujer y la reduce como

[33] Debe mencionarse que este autor tuvo un peso diplomático muy importante en nuestro país y que, además, fue acreedor del Premio Nobel de Literatura en 1990, probablemente una de las razones importantes para que su voz haya hecho eco en el pensamiento intelectual mexicano.

amante de Cortés, enfatizando de esta manera el aspecto sexual para mantenerla en una posición de traidora sin darle la oportunidad de defenderse.

En su discurso, el escritor también hace explícita la denotación del concepto 'chingada': "Ante todo, es la Madre. No una Madre de carne y hueso, sino una figura mítica. La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad, como la Llorona o la "sufrida madre mexicana" que festejamos el diez de mayo. La Chingada es la madre que ha sufrido, metafórica o realmente, la acción corrosiva e infamante implícita en el verbo que le da nombre (Paz, 1981: 31). Margo Glantz[34] analiza la interpretación de Octavio Paz y explica que: "Paz no utiliza la palabra malinchismo, analiza a la Malinche como mito, la yuxtapone o más bien la integra a la figura de la chingada, y la transforma en el concepto genérico — porque lo generaliza y por su género— de la traición en México, encarnado en una mujer histórica y a la vez mítica" (2006). Hasta aquí se puede leer en el discurso de Paz que el género y el machismo es uno de los hilos conductores de sus reflexiones, pues en su texto, la mujer posee únicamente características relacionadas con la pasividad. Esta lectura tan criticada por muchas contrastará con los discursos posteriores que buscan darles un giro a interpretaciones sobre Marina con este tipo de inclinaciones ideológicas. Así, en esos textos de los que se hablará más adelante, se pueden apreciar características en Malinalli que distan mucho de la pasividad de la que habla Octavio Paz y se le dota de cualidades relacionadas con la fortaleza, la seguridad y la inteligencia.

Con respecto a los hechos llevados a cabo durante la conquista e intentando ligar a ellos sus reflexiones, el escritor concluye lo siguiente:

> Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero este, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. Ella encarna lo abierto,

[34] Las aportaciones que ha hecho esta autora sobre la Malinche son varias, por lo que se dejará un espacio para hablar sobre ello en la sección de los antecedentes de este protocolo de investigación.

> lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados. Cuauhtémoc y doña Marina son así dos símbolos antagónicos y complementarios (1981: 35).

Con la cita anterior se muestra una vez más que el escritor tiene en su mente una dualidad encasillada en la que basa sus argumentos. Es decir, para él la mujer es la culpable de la conquista, mientras los indios (en masculino) representan a las víctimas de sus pasiones. Así, Paz extiende la culpa al género al que pertenece Marina. Nuevamente vemos en su discurso una carga machista muy marcada en la que la mujer es ese espacio en el que se consuma un hecho como la conquista. Es en el cuerpo femenino donde se materializa la entrega, reduciendo de esta manera a la mujer como un objeto que puede tomarse sin resistencia alguna. Con respecto a esto, Margo Glantz explica que ser hijo de la Malinche, como lo expone Paz desde el nombre de su capítulo 4, supone una grave exclusión, significa no tener un nombre o aceptar el 'de la chingada' que de acuerdo con Paz "es la nada." (1981: 35). Ser mexicano sería, desde la perspectiva de este escritor, una caída al No Ser, de esta manera, la nacionalidad mexicana implicaría la desaparición (2006: 4). No cabe duda de que la interpretación que nos presenta Paz en su libro causa varias reacciones en más de un analista y escritor. Esa polémica le ha provocado críticas como la de Margo Glantz. Lo interesante para este estudio es conocer cómo cada uno de estos textos[35] intenta reconfigurar la imagen de doña Marina con base en argumentos contestatarios o complementarios, haciendo que de esta manera se pongan de relieve aspectos ideológicos interesantes.

A principios del siglo XXI surge otro de los relatos que toma como protagonista a Malinalli. Se trata de la novela de Laura Esquivel titulada *Malinche*[36] (2006). En su obra se retoman referencias que han conformado determinada caracterización de Marina. En este sentido, en la novela se relata el trayecto de su vida de manera similar a la que otros autores

[35] Los textos tomados en cuenta en este breve recorrido representan una parte de muchos más que han aportado su visión sobre la Malinche, no obstante, no es la finalidad de esta sección exponer un recorrido detallado, más bien mostrar aquellos textos más representativos sobre este personaje.

[36] De acuerdo con el estudio *Malinche De Laura Esquivel: Inocencia y perspicacia de una supuesta traidora:* "pertenece a la llamada Nueva Novela Histórica, situada entre los años 1979 y 1992, en la que se retrata a un personaje real dentro de la historia de una nación, y la autora lo ficcionaliza, en otras palabras, le agrega atributos que no necesariamente son reales. Es allí donde las fronteras que separan realidad y ficción no se distinguen claramente" (Cadia y Manríquez, 2013: 11).

han presentado (siguiendo en su mayoría lo escrito en el texto de Bernal Díaz del Castillo). Sin embargo, en este discurso la figura femenina toma protagonismo y deja en segundo plano al conquistador español. Por lo anterior, podemos hablar de que esta novela pertenece ya al tercer grupo del que nos hablaba Norma Alarcón, citada al principio de esta tesis, es decir, al grupo de documentos que buscan revisar lo que se ha dicho de Malinalli para proyectar otra perspectiva de su imagen. Aunado a lo anterior, en la novela de Esquivel es posible identificar una nueva lectura sobre la niñez de doña Marina, siendo este aspecto uno de los aportes más importantes de esta nueva representación. En el texto, se pueden observar las relaciones de Malinalli con su madre y su abuela durante su niñez. Mientras su abuela le enseñaba diversos aspectos de su cultura, su madre era quien la entregaba a sus dueños convirtiéndola en una esclava: "Su madre la condujo hasta la salida del pueblo. Malinalli, con su cargamento a cuestas, se aferraba a la mano de su madre, como queriendo hacerse una con ella (…) su madre le soltó los pequeños dedos agarrotados, la entregó a sus nuevos dueños y se dio media vuelta" (Esquivel, 2006: 31).

En la novela de Esquivel se plantea desde el nacimiento de Malinalli el poder que poseerán sus palabras. Lo anterior se lleva a cabo en una ceremonia en la que se profetiza el futuro de la recién nacida. En ese fragmento de la novela se evidencia la capacidad de transformación que tendrán las palabras de la Malinche (2013: 31). Por lo tanto, se dicta su destino como participante en la conquista de México en ese episodio. En el relato de Esquivel un ambiente mágico estará rodeando los acontecimientos de la novela con la finalidad de entrelazar los testimonios presentes en las crónicas de Bernal Díaz del Castillo con aquellos aspectos ficcionalizados por el narrador de la obra.

Otro elemento que se suma a la historia planteada en *Malinche* es el mito de la llegada de Quetzalcóatl, factor que confunde a los mesoamericanos y los hace creer que Cortés es ese dios que tanto esperaban. Este tema es introducido en la novela en forma de metarrelato[37]:

> El hermano de Quetzalcóatl alguna vez lo había engañado con un espejo negro, y eso le parecía que hacían los españoles con los indígenas, sólo que ahora con espejos brillantes. Tezcatlipoca, el dios que buscaba usurpar el poder a su hermano, era mago y, haciendo gala de su oficio, le envió a Quetzalcóatl un

[37]El concepto metarrelato se entiende, desde una perspectiva narratológica y tomando en cuenta lo propuesto por Gérard Genette, como lo que tradicionalmente se explica como un relato dentro de otro relato (1989: 238).

> espejo negro en el que Quetzalcóatl vio la máscara de su santidad falsa, vio su parte oscura. Como respuesta ante tal visión, Quetzalcóatl se puso tan borracho que hasta fornicó con su propia hermana. Avergonzado, al día siguiente abandonó Tula para reencontrarse, para recuperar su luz, prometiendo regresar algún día. (Esquivel, 2006: 78).

La leyenda de Quetzalcóatl y las esperanzas de su llegada serán el elemento que aprovecharán los conquistadores, ayudados por Marina, para consumar sus objetivos. De esta manera se va exponiendo el mundo mesoamericano a través de historias y pensamientos de los personajes (factor que complementa una atmósfera mística). La Malinche de esta obra se caracteriza por ser una mujer inocente, astuta, inteligente y confundida. Además, se verá dividida emocionalmente, ya que por un lado será atemorizada por los sacrificios aztecas y por otro, se sentirá horrorizada por las matanzas perpetradas por los españoles. Sin embargo, con ese texto, se le da voz a Malinalli para narrar por ella misma las experiencias vividas en sus distintas etapas de vida. Lo anterior se logra mostrando un lenguaje que nos acerca a su perspectiva de los acontecimientos y que nos ayuda a eliminar ese mito de traición presente en discursos anteriores. La novela de Esquivel definitivamente se integra al conjunto de obras que buscan leer la historia de este personaje y que proponen nuevas interpretaciones de este.

Para cerrar con lo que se ha representado en el ámbito novelístico, se presenta una última obra. Esta obra fue publicada en julio del 2020, se titula *Malinche* y su autor es José Luis Trueba Lara[38].Esta novela narrada en primera persona y desde la perspectiva de doña Marina nos muestra cómo sucedieron los hechos de la conquista de México y nos contextualiza acerca de lo que se vivía en Mesoamérica antes de la llegada de los españoles. En este relato podemos leer de su propia voz la experiencia contada en su lecho de muerte. Ya desde las primeras páginas la protagonista nos advierte que la historia que ella misma cuenta contradice lo relatado por Bernal Díaz del Castillo en su obra: "Aunque Bernal insistiera en mirarme como si fuera una princesa, los míos no eran tan grandes como lo querían sus palabras y los cuentos que le revoloteaban en la sesera" (Trueba Lara, 2020: 24). Con esto doña Marina rechaza su origen aristocrático y se comienza a caracterizar como una indígena

[38] José Luis Trueba Lara (1960) es un escritor, editor y profesor mexicano que ha publicado diversa variedad de textos a lo largo de su carrera, desde reportajes, ensayos y antologías, hasta cuentos y novelas. Destacan entre sus obras *Moctezuma* (2018), *Garra de Jaguar* (2017), *Pronto llegarán los rojos* (2018) *y Gabinete de maravillas* (2018).

más cuyo padre rendía tributo al imperio de Moctezuma: "[...] las marcas de la buena sangre no estaban en nuestras caras" (Trueba Lara, 2020: 85). La historia de Malinalli retrata su vida antes de la llegada de los españoles y expone los abusos que sufrían los pueblos dominados por los mexicas, que ante sus ojos eran "la sombra, la garra invencible" (Trueba Lara, 2020: 35). Entre las experiencias desagradables que nos cuenta, se encuentra la ida al tianguis de Xicalango para la entrega de tributos a los tenochcas. En esa ocasión, Marina evidencia cómo eran percibidos los tiranos por parte de los pueblos dominados:

> [...] Todos les rogaban a sus dioses para que le arrancaran las almas al Señor de Tenochtitlan. [...]Si en esos momentos hubiera cerrado los ojos, habría podido escuchar sus pensamientos: "Muéranse, púdranse, llénense de llagas", "Muéranse, púdranse y que sus almas nunca lleguen al lugar de los descarnados", dirían con los labios fruncidos y la mirada fija en otro lado. Es más, estoy segura de que algunos se adentraron en el camino para descubrir sus huellas y orinarse sobre ellas, pero sus deseos no tenían la fuerza que se necesitaba para convertirse en realidad (Trueba Lara, 2020: 36).

Poco a poco la Malinche va relatando la miseria que la rodeaba y el sufrimiento que invadía a los dominados por el imperio tenochca. Hasta que, debido al hambre que acechaba a su familia y al poco amor que le tenía su padre, la vende como esclava. Así, empieza su travesía por diferentes amos que abusaban de ella en todos los sentidos hasta que la llegada de los españoles le da la oportunidad de cambiar el rumbo de su vida. Ella es dada como regalo a los extranjeros junto con otras mujeres y se incorpora a la traducción con Gerónimo de Aguilar (respetando de esta manera lo escrito por varios historiadores). De pronto, expone Malinalli: "Mi lengua se había vuelto fértil y las palabras de Castilla germinaban en sus humedades. Gerónimo ya casi no era necesario. Yo era la voz, yo era la palabra, yo era Malintzin y las últimas letras de mi nombre sonaban a realeza en la boca de la indiada. Mi amo y yo éramos una sola persona" (Trueba Lara, 2020: 113). Con las líneas anteriores queda asentado el momento en el que la vida de la Malinche se transforma. Ahora ya no estaba el hambre y la opresión en su entorno, se había convertido en una mujer importante y respetada por muchos. Sin embargo, la relación que llevaba con Cortés era de amo y sierva. Ella misma menciona en varias ocasiones que "Sobrevivir nunca es fácil" (Trueba Lara, 2020: 127), dejando claro que cada una de sus acciones y decisiones tenían como propósito la supervivencia en un espacio tan hostil y sin oportunidades para ella, como lo era Mesoamérica.

La obra de Trueba Lara busca exponer una perspectiva de la conquista que centre su mirada en la experiencia de la misma Malinche. Con esta revisión y lectura se incorpora (al igual que la novela de Esquivel y otras más que se han estado mencionando en esta sección) al proyecto de reivindicación y desmitificación de la imagen de Malinalli. Pues, como se ha evidenciado, en dicha obra se retoman discursos para refutar o dialogar con lo que se ha escrito sobre ella.

Hasta este punto hemos explorado las variadas interpretaciones que podemos encontrar sobre Marina en el relato novelístico. Además, nos pudimos percatar de que su reconfiguración hasta el momento es el resultado de diversas versiones proporcionadas por escritoras y escritores que no solamente proyectan parte de la identidad de la Malinche, sino también parte de su ideología como producto de su contexto.

La Malinche en el discurso poético

Enseguida se expondrá lo que se ha escrito en el ámbito poético sobre Malinalli. Esto con la finalidad de tener un panorama que incluya distintos soportes semióticos, ya que cada uno proyecta una imagen particular con base en sus recursos específicos. En este campo artístico es común encontrar representaciones de doña Marina relacionadas con un posible enamoramiento entre ella y Cortés. Muestra de ello es el poemario de Katalina Ramírez *Lengua soy. Ni nenepil* (2017). Su obra presenta treinta y tres poemas que se dividen en tres capítulos: el primero con el mismo nombre del poemario, el segundo titulado *Y el silencio* y el tercero *De mis muertos*. A lo largo de los poemas se pueden ir apreciando distintos momentos de la vida de la protagonista, sin embargo, comenta la autora: "no hago un relato histórico sino poético y simbólico" (Ramírez, 2018). Una de las particularidades del poemario es que se expone en dos lenguas, en español y en náhuatl.

En una entrevista realizada por Moisés Ramos Rodríguez la autora de la obra explica que cada una de las partes de su poemario proyecta tres experiencias relevantes de la vida de Malinche. En la primera parte, explica Ramírez: "relato cuando Malintzin y Cortés inician su relación de amantes, erótica y, al mismo tiempo la más romántica, la del amor". En la segunda parte se intenta mostrar otra de las facetas de la vida de Malinalli, es decir, su participación en el proyecto de conquista español. Expone la autora que esta segunda parte representa "su labor

como traductora (que en ese entonces se llamaba 'lengua' de ahí el título del libro), y cómo empieza a haber una fusión entre ellos dos; en algunos momentos también habla el español, pero escribo, principalmente desde la visión de la llamada Malinche" (Ramírez, 2018). Durante la tercera parte de la obra se muestra un último momento desde la perspectiva de doña Marina. Se trata de una reflexión sobre lo que dejó la llegada de los españoles a Mesoamérica. En este último momento Cortés ya no se encuentra en tierras americanas, por lo que Malinche se queda sola enfrascada en el desamor y también entre la muerte. Finalmente, sus pensamientos giran en torno a este último episodio de la conquista.

El poemario de Katalina Ramírez proyecta la interioridad y pensamiento de la protagonista, y, en forma de diálogo es posible vislumbrar el amor, la pasión, la complicidad y el apego que se formó en la relación que tuvo con el conquistador. Esta nueva lectura de Marina nos proporciona un panorama distinto al que se venía reproduciendo con los discursos anteriores. Es decir, la traición de Malinche deja de ser el foco de atención del personaje y da paso a una representación erótica de lo que fue su convivencia con Cortés.

Otro aspecto sobresaliente de este poemario es que, como ya se dijo, se presenta en dos lenguas distintas. Esto conlleva a una construcción de la interioridad de Malinalli que contempla una de las lenguas que dominaba y que, además, era su lengua materna, el náhuatl. Lo anterior es un elemento que nos acerca más a la idiosincrasia de Malinche, pues la lengua en la que pensamos modela también nuestras ideas y nuestras creencias. Aunado a lo anterior, el poemario de Katalina Ramírez se expone en forma de diálogos con la finalidad de darle voz a este personaje, pues desde el principio de su historia requirió de las voces de otros para la construcción de su identidad. En este sentido, vemos nuevamente la oportunidad que se le da a Marina de reconfigurarse a través de su propia voz. Esta vez con su lengua de origen y focalizando un aspecto de su vida con Cortés desde una perspectiva erótica y romántica.

En esta misma línea, la poeta mexicana Bertha Díaz plasma su propia interpretación de Marina. En su obra *Ficción poética. Malintzin, Doña Marina, La Malinche. Arquetipo mexicano*[39] (2014) la autora afirma que: "Con prosa, versos e ilustraciones animadas hacemos un viaje de quinientos años a partir del momento histórico en que aparece la Malinche y su

[39] Ha sido presentada en instituciones culturales españolas, incluido el Instituto de México y el Ateneo en Madrid.

papel en la conquista" (Díaz, 2014). Se trata de un espectáculo en forma de conferencia audiovisual en la que se incluyen algunos de los poemas de su obra *Detrás del corazón de Malinche* (1992). Díaz explica las finalidades de su proyecto en las siguientes líneas:

> Mediante los poemas de mi libro y con las proyecciones, invocamos a Malinche para que nos cuente lo que sentía, lo que imaginaba y cómo sobrevivió al encuentro sentimental con Hernán Cortés. Viaje complementado con las reflexiones de distintos autores, quienes no han podido resistirse a escribir sobre esta figura histórica. No deja de ser curioso que en esas opiniones se reflejen las características y la problemática del tiempo que a estos escritores les tocó vivir: a pesar de que Doña Marina fue 'La Voz de Cortés', en realidad, poco sabemos sobre lo que ella realmente pensaba (Díaz, 2014).

Nuevamente vemos un intento de reconfiguración de la imagen de Malinalli con base en la reconstrucción de las voces de otros que han aportado a su caracterización. Al igual que la poesía de Ramírez, Díaz pretende con su obra, darle voz a la interioridad de Malinche, sobre todo en lo relativo a su amor por Cortés. De acuerdo con la autora en una entrevista realizada por el periódico La Razón de México: "La Malinche es el arquetipo de la mujer mexicana enamorada, apasionada, inteligente y leal, que en todo momento está dispuesta a aliarse al hombre que ama y hacer suyos sus sueños: capaz de sumergirse —sin fundirse— en el otro" (Díaz, 2014).

En la lectura de Díaz se queda atrás el mito de traidora y se ponen de relieve las emociones y los sentimientos vividos, durante y después del periodo de conquista, por Marina. En su poemario titulado *La Malinche: ni pacto ni esclavitud* (2018) la misma autora explora el mundo femenino en el contexto mesoamericano y vuelve a tomar a doña Marina como protagonista de su representación. En el prólogo de la obra, Milagros Salvador expresa que en el poemario se hace presente lo real e ideal con la finalidad de proyectar de manera simbólica la representación de la mujer mexicana a través de la Malinche. Además, elogia la oportunidad que se le da al personaje de hablar por ella misma (2018: 23). Mediante la poesía podemos ver una faceta más idílica desde la cual se posiciona nuestra protagonista para exponerse a sí misma. En un discurso dotado de simbología se logra un acercamiento con el personaje mediante el lenguaje, pues este es el recurso fundamental de la intérprete de Cortés. En cuanto al papel de la historia de la conquista, explica Salvador que el texto de Díaz no se trata de un

análisis crítico de dicho acontecimiento histórico, sino de una opción poética que ensalce la imagen y la voz de la Malinche. Lo anterior, mediante una simbología que acompaña al lenguaje "claro, rotundo y directo" que nos acerca al personaje principal: "Sin madejas y sin telares urdí su aventura, / su anhelo, su actuación, / para custodiar en mi carne el mito" (Salvador, 2018: 23). De esta manera se va mostrando una nueva visión de doña Marina, esta vez con base en recursos poéticos y ficcionales que proyectan una alternativa en la que nuevamente su papel de traidora no es requerido.

Una vez exploradas tres muestras poéticas inspiradas en la figura de Malinalli, podemos darnos cuenta de que los recursos utilizados en los poemarios de estas autoras logran discursos que proyectan imágenes con matices muy distintos a los que pudiéramos encontrar en otros soportes. Vemos en estas obras lecturas que buscan romper con el mito de traidora y que exaltan la belleza, inteligencia y capacidad de amar de Malinalli. Lo anterior, con base en recursos lingüísticos que adornan con musicalidad nuevas interpretaciones de doña Marina, y, sobre todo, enfatizando sus emociones e interioridad.

La Malinche en el discurso dramático

Para cerrar con esta segunda parte expositora sobre las representaciones y reconfiguraciones de doña Marina se mostrará cómo ha sido proyectada su imagen en el drama. A finales del siglo XX hubo gran interés de parte de algunos dramaturgos[40] en temáticas relacionadas con el mundo precolombino y con la conquista de México. De acuerdo con el estudio *El viaje de la Malinche en el teatro mexicano actual: el hiriente retrato de Jesusa Rodríguez* (2012) realizado por Ludovica Paladini, entre las obras más sobresalientes que han aportado una nueva representación de la Malinche se pueden contemplar: *Todos los gatos son pardos* de Carlos Fuentes (1970); *El Eterno Femenino de Rosario Castellanos* (1974); *Águila o Sol de Sabina Berman* (1984); *Malinche Show* (1979) de Willebaldo López; *Las adoraciones* (1983) de Juan Tovar; *Los que calan son los filos* (1988) de Mauricio Jiménez; *La Malinche en Dios*

[40] Entre esos dramaturgos cabe mencionar los siguientes: 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).

T.V. de Jesusa Rodríguez (1991); *La noche de Hernán Cortés* (1992) de Vicente Leñero y *La Malinche* (1998) de Víctor Hugo Rascón Banda ("obra que culmina el proceso de transformación de la mujer de paradigma de la Chingada a símbolo de Mediador Supremo") (Paladini, 2012: 134). De acuerdo con la autora, este listado de obras tiene como característica común el buscar una reescritura acerca de lo que se ha interpretado sobre la Malinche. Es decir, estas obras pretenden reivindicar a doña Marina a través de los recursos que el teatro les proporciona y, frecuentemente, involucrando la parodia y la ironía (Paladini, 2012: 135).

Uno de los rasgos de las interpretaciones sobre Malinalli plasmadas en el drama es que gracias a la forma directa que proyectan los diálogos se le puede dar voz al personaje. Esto le permite a la Malinche hablar por ella misma y narrar su historia en primera persona. Esta particularidad dramática se distingue de otros discursos que han hablado por doña Marina y que muestran un relato en tercera persona. En el caso de las interpretaciones dramáticas podemos ver a una Malinche actuando su propio papel y recuperando una voz que por años estaba en el poder de otros. Así, expone Paladini: "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" (2012: 135).

Un claro ejemplo es la obra *La Malinche* (1958) de Celestino Gorostiza. En este drama es posible ver cómo "la Malinche de Gorostiza justifica la alianza con los españoles como una posible forma de acabar con el poder opresor de los aztecas, e incluso en un principio cree que Cortés puede ser ese dios civilizador con el que lo confunde Moctezuma" (Aracil Varón, 2011: 100). Es posible ver en esta interpretación cómo se busca incorporar una versión de la historia de doña Marina que pocas veces se había puesto de relieve. Es decir, ya se muestra una contextualización del mundo mesoamericano, así como sus conflictos políticos e inconformidades sociales. En la obra, este contexto será el factor que guíe las decisiones de Marina durante la conquista.

Aunado a lo anterior, esta obra entra en diálogo con *El laberinto de la soledad* de Paz y propone una reconciliación con nuestro origen, de acuerdo con esta postura, Aracil Varón explica que:

> La relación entre Cortés y Malinche es, en la obra, una pasión amorosa que se rompe casi como un castigo de los dioses, como una fatalidad del destino, pero el amor de Malinche por su hijo es indestructible y justifica de forma definitiva su postura ("a él no puedo traicionarlo. ¡Por él viviré y lucharé contra todos, a pesar de todas las amenazas, de todos los castigos!" (488), dice a Cuauhtémoc). [...] En un final que puede entenderse como respuesta a los planteamientos de *El laberinto de la soledad*, Gorostiza sueña con un hombre mexicano que, en lugar de adentrarse solo en la vida histórica, pueda reconocer finalmente a Cortés y a la Malinche como padres, aceptar su origen mestizo y enorgullecerse de este (2011: 101).

Lo que se plantea con este drama es desmitificar la figura de la Malinche y convertirla en la madre de la raza mestiza. Además, busca eliminar el concepto de traidora de su caracterización y propone una nueva justificante de sus acciones. Esto lo logra tomando en cuenta la situación política y social que se vivía en Mesoamérica desde antes de la llegada de los españoles. Como menciona Aracil Varón: "propone una nueva forma de ideología nacionalista que supone por fin la aceptación del origen" (2011: 102). La obra de Gorostiza marca un parteaguas en el teatro para futuras interpretaciones y relecturas de Marina. Además, logra que a esa búsqueda por su desmitificación se integren nuevas dramaturgas y dramaturgos. Entre las variadas obras dramáticas que se han sumado al proyecto de reivindicación de la Malinche, se hablará de aquellos dramas que han intentado entrelazar el pasado histórico de doña Marina con el presente. Es decir, las siguientes obras tiene como característica común el uso del relato de la Malinche como medio de motivación de reflexiones del mundo contemporáneo.

Ceremonias del Alba[41] (1991) de Carlos Fuentes es la primera obra que se mencionará debido a cuestiones cronológicas. Este drama fusiona dos temporalidades. Por un lado, el tiempo en el que se desarrollaron los hechos de la conquista de México, y por otro, una temporalidad contemporánea en la que tienen lugar determinadas problemáticas sociopolíticas de nuestro país. En el artículo *Imágenes de la Malinche en el teatro mexicano contemporáneo* (2011) se expone este recurso de la siguiente manera:

[41] Versión actualizada de la obra *Todos los gatos son pardos* (1969). El autor la publicó 20 años después con actualizaciones relacionadas con la situación sociopolítica de México.

> *Todos los gatos son pardos* es, en palabras del autor, "una respuesta, apasionada, inmediata, pero reflexiva, a los acontecimientos de 1968 en mi país, que culminaron con la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre": la conquista de México es, en realidad, un pretexto para hablar del poder, el poder despótico del imperio azteca, de la dominación española y del PRI. *Ceremonias del alba* sigue siendo una reflexión sobre "el poder y la palabra", pero en esta versión Fuentes ofrece, como él mismo advierte, "nuevas estructuras, nuevos personajes y situaciones; un nuevo ritmo" (Aracil Varón, 2011: 103).

En las dos versiones que ofrece Fuentes sobre esta obra (es decir, la de 1969 y la de 1991) se puede identificar la misma esencia en sus personajes. En el caso de Marina, se nota un papel activo y funge como un puente entre los dos extremos del poder (Moctezuma y Cortés) (Aracil, Varón, 2011: 104). Además, es posible identificar en Malinalli un punto en común con la Marina retratada por Gorostiza en *Malinche* (1958), ya que ella ejercerá un papel activo en contra del poder tiránico del imperio de Moctezuma. En la obra de Fuentes Malinalli expone una especie de deseo de que Cortés sea Quetzalcóatl "el dios desesperadamente esperado, el dios educador, no el dios sanguinario" (1991: 65) y la ayude a derrocar el poderío de los tenochcas. Sin embargo, una vez caído el imperio de Moctezuma, Marina se da cuenta de que los conquistadores no son distintos a los tiranos anteriores*:* "Has traído el terror y la esclavitud (...). Has impuesto tu tiranía en lugar de la de Moctezuma" (1991: 97) (Aracil Varón 2011: 104).

Como se puede ver, en la representación de Fuentes nos volvemos a encontrar con argumentos que justifican nuevamente el actuar de Marina en su participación durante la conquista. En este caso podemos vislumbrar una Malinche con el propósito de terminar con las injusticias de su mundo, y dado que Cortés resulta útil a este fin, decide apoyarlo para derrocar un imperio establecido en Mesoamérica. Sin embargo, nuevamente aparecen en escena sentimientos de culpa y remordimiento por no poder aniquilar el terror y la esclavitud de su mundo, pues los españoles reemplazan la crueldad de Moctezuma con una nueva tiranía. En esta obra se muestra a Malinalli no como traidora a su gente, sino como una mujer que, tras un intento por salvar a su pueblo del abuso y la opresión, falla al encontrarse con que la tiranía y la ambición son características comunes en aquellos que logran llegar al poder. Este drama expone cómo la incomprensión del mundo de Malinche puede llevarnos a encerrarla en el mito de la traición.

Otra de las obras que se incluyen en este grupo es *La Malinche en Dios TV* (1991) de Jesusa Rodríguez. Con un estilo irónico e irreverente se logra en la pieza de Rodríguez nuevamente una fusión entre el tiempo de la conquista y la contemporaneidad. Esta dramaturga sigue el ejemplo de Fuentes y se refugia en ese recurso para lanzar una crítica a los gobernantes y políticos de su tiempo. En el drama de Rodríguez se propone una perspectiva de los hechos de la conquista de México en la que la Malinche es la causante de la caída del imperio de Moctezuma. Lo curioso es que la razón de dicho derrocamiento tiene mucho que ver con la imprudencia de su habla, pues se conforma una imagen de ella a partir de la irreverencia y su utilización de un lenguaje paradójico (Paladini, 2012: 138). Ya desde el principio de la obra Malintzin anuncia el tema principal, sin embargo, la reconstrucción de los hechos se entretejerá en todo momento con situaciones sociopolíticas de la época contemporánea:

> Muy güenas noches amable mingitorio: peatones, chicletos, taxícratas y metronautas, ¡mestizaje en general! . . . me apersono aquí a cronicarles la verdadera historia de la fundición de la gran Tecnocratlán, cuyos anales quedaron firmemente asentados por Don Carnal Díaz del Castillo, y Fray Teatolondré de las Casas y los terrenos (Rodríguez, 1991: 308).

Como exponen las líneas anteriores, con este drama no solamente se estaría lanzando una crítica al discurso patriarcal en el sentido de seleccionar las fuentes hegemónicas de la historia, sino también se estaría manifestando una postura relacionada con la forma en la que se ha enjuiciado el papel de Marina durante la conquista de México. El personaje de Malintzin en la obra de Rodríguez sorprende al mostrarse como una Malinche moderna y ubicada en espacios urbanos. De esta manera a lo largo de la obra se le verá en sitios como el metro de la Ciudad de México. Este entrelazamiento entre el pasado y el mundo contemporáneo hace que las acciones "reales" e imaginarias se fundan.

Lo que se logra también con la obra de Rodríguez es un intento por mostrar que la supuesta traición de la que se le acusa a Malinche es producto de discursos cargados del sistema patriarcal. Así, las acciones de Marina estarían encasillando a la mujer mexicana en una serie de concepciones negativas solo por el hecho de ser mujeres al igual que Malinche. De acuerdo con Paladini: "Rodríguez logra [...] 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. (2012: 140). De esa manera vemos a una Malinche alejada de las concepciones tradicionales de la historia y la vemos tomar las riendas de su propia caracterización. Además, tomando al lenguaje como herramienta primordial, Malinalli se defiende de aquellos que la han juzgado y adquiere una forma de hablar que la acerca al contexto contemporáneo y la aleja del plano histórico.

Como hemos visto hasta el momento, el drama de Rodríguez proyecta de manera directa las inconformidades que tiene Marina con respecto al discurso hegemónico y patriarcal sobre su imagen. La obra es una oportunidad de expresar y solicitar una revisión de su historia con la finalidad de ser reivindicada y dejar de ser la causa de que se juzgue a la mujer mexicana. Definitivamente vemos en esta obra una crítica que va más allá de lo político y se extiende incluso a las fronteras del género. Lo anterior debido a que no solamente se exponen inconformidades relacionadas con su coalición con los españoles, sino también se plantea el hecho de que fue una mujer la que protagonizó dicha participación. Esto nos hace preguntarnos, ¿qué habría pasado si Malintzin hubiera sido un hombre?

Al igual que la obra de Jesusa Rodríguez, el drama *La Malinche* (1998) de Víctor Hugo Rascón Banda persigue que Marina se traslade de su espacio y tiempo históricos a la contemporaneidad. De nueva cuenta vemos una necesidad no solo de reflexionar sobre el pasado de nuestro país, sino de utilizar aspectos de ese pasado que nos ayuden a analizar nuestro presente. En el caso de la obra de Rascón Banda, se propone una imagen de la Malinche actual, es decir, hace presencia en el mundo contemporáneo con la finalidad de ser testigo y cómplice de los sucesos políticos y sociales del país. Además, a lo largo del drama se pueden identificar paralelismos entre el pasado histórico y el presente que evocan reflexiones relacionadas con la violencia y el poder (Arancil Varón, 2011: 109). La Malinche de este drama busca desesperadamente que se le olvide de la historia, es una Marina que al igual que la presentada por Jesusa Rodríguez se muestra inconforme con las lecturas que se han hecho sobre ella a lo lardo de la historia. La obra de Rascón Banda finaliza con declaraciones contundentes de Malinalli:

ANALISTA: ¿Se siente bien?

MALINCHE: Cansada. Muy cansada.
ANALISTA: ¿Y el amor?
MALINCHE: Ay, el amor. No sé qué es eso.
ANALISTA: ¿Algún deseo?
MALINCHE: Quisiera el olvido. Que me dejen en paz.
ANALISTA: No la dejarán.
MALINCHE: Traducir es traicionar. Inventar otra verdad.
ANALISTA: ¿Y sus hijos?
MALINCHE: Ya no los reconozco. Me los han cambiado. Yo no parí esos monstruos.
ANALISTA: ¿Y si intentan la reconciliación?
MALINCHE: Que me busquen, si quieren. Ahí estaré, como siempre, esperando su visita (Rascón Banda, 1998: 144).

En la obra de este dramaturgo vemos ahora a la madre de los mestizos desconocer a sus hijos. En las líneas "Que me busquen, si quieren. Ahí estaré, como siempre, esperando su visita" (Rascón Banda, 1998: 144), pareciera que nos invitase a realizar una visita al pasado, remover los discursos, buscar y analizar lo que se ha dicho de ella. Quizá lo que busca es que se rompa con el mito de traidora del que tanto se le persigue y se elaboren lecturas de su imagen que contemplen la mayor cantidad de fuentes (no solo las hegemónicas).

Como se ha expuesto, las representaciones de estas obras dramáticas[42] de mediados y finales del siglo XX se han propuesto ofrecer interpretaciones de doña Marina que modifiquen la imagen que se tiene de ella en la memoria colectiva. Aunado a lo anterior, fue posible dar cuenta de que los recursos del drama logran que la Malinche hable por ella misma al observar el uso de la primera persona en los diálogos. Aunque esta cualidad también puede verse tanto en los relatos novelísticos como en la poesía, en las representaciones teatrales y en el texto dramático se presenta de tal forma que es posible ver cómo Marina encarna su papel. Lo anterior debido a la naturaleza espectacular del drama.

En la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico dramático en dos actos* (2000) de la dramaturga Marcela del Río es posible observar a una Marina que, al igual que las dos

[42] Uno de los textos que componen el corpus de esta investigación es una obra dramática del año 2000 titulada *El sueño de la Malinche: sueño histórico dramático en dos actos* de Marcela del Río. Se ha destinado un espacio para dicha obra en el apartado 1.2. Por lo tanto, en dicha sección se presentará la descripción del texto dramático para que con el desarrollo de cada apartado de esta tesis se logre un análisis dialógico más profundo de dicho discurso dramático.

últimas lecturas, mantiene una posición de defensora de su propia identidad. Este drama que forma parte del corpus de esta tesis, y que surge a principios del milenio, dota a la protagonista con valores como la inteligencia, la astucia, la sabiduría y, por supuesto, con una gran capacidad argumentativa. La obra de Del Río, como se verá más adelante, propone una lectura de este personaje que logre romper con los discursos hegemónicos. Otra característica que la acerca a las dos últimas obras expuestas es que aquí también se realiza una fusión entre el tiempo histórico y el presente. Esta vez los argumentos se enfocarán en el quehacer artístico, ya que se establecen reflexiones entre el cine y el teatro[43]. Se tiene un espacio destinado para la descripción de esta obra, por lo que basta en este punto con exponer de qué manera se acerca a las lecturas mostradas hasta el momento.

Por ahora se han recorrido varios soportes artísticos que nos han mostrado su propia lectura e interpretación de la Malinche. Si bien no se puede dar detalle de todo lo existente en cada soporte, se ha propuesto un breve recorrido que ilustre una pequeña exposición de retratos de doña Marina para lograr vislumbrar cómo los discursos se van reconfigurando unos con otros.

c. La Malinche en la pintura y en el discurso cinematográfico

Una figura mítica e histórica como lo es Malintzin llama la atención de cualquier artista interesado en las raíces de nuestra identidad. Los medios visuales no son la excepción y enseguida se presentarán algunas de las obras que han sido realizadas durante los siglos XX y XXI. Como se adelantó en la introducción de este capítulo, esta tercera sección de la tesis abordará dos soportes semióticos que tienen como característica principal su esencia visual. De esta manera, se han agrupado aquí tanto el discurso pictórico como el cinematográfico con la finalidad de exponer lo que se ha representado sobre la Malinche. Nuevamente se advierte que, dados los fines de este recorrido, no interesa en este punto examinar las particularidades de cada soporte, sino dar cuenta del cómo se ha representado esta figura mítica e histórica.

[43] En la investigación *Análisis de dos textos dramáticos de Marcela del Río, "Miralina" (1962) y "El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos" (2000), desde una perspectiva de género* (2019) de la autora de esta tesis se realiza una descripción de este texto dramático y una interpretación de esta tomando en cuenta una perspectiva de género.

La Malinche en el discurso pictórico

La primera obra sobre la Malinche que se expondrá en este apartado es el mural de José Clemente Orozco nombrado *Cortés y La Malinche* (1926):



Ilustración 9: Mural Cortés y La Malinche (1926), José Clemente Orozco

Este fresco, ubicado en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, surge en un contexto donde la búsqueda por una identidad nacional era uno de los objetivos primordiales. Por lo tanto, el arte era utilizado con dichos fines (como ya se había mencionado también en el caso de la literatura). Por lo anterior, este mural forma parte de un proyecto encabezado por José Vasconcelos. Él que pensaba que, al igual que los murales en las iglesias y los conventos fueron útiles para el proyecto de evangelización de los indígenas durante el siglo XVI, de la misma manera lo serían pintados en paredes de edificios oficiales. Sin embargo, esta vez con propósitos relacionados con la educación de los mexicanos. Al igual que Vasconcelos, los pintores precursores del muralismo mexicano tenían fe en la capacidad del arte para colaborar con la transformación social, moral y espiritual de los ciudadanos (Rodríguez, 2019: s.p.).

No es extraño que al buscar una conformación de la identidad nacional se recurra al tema de la conquista, pues, como se ha visto hasta el momento, es el punto de partida u origen de la nación al que comúnmente se refieren diversos artistas. En el mural de Orozco podemos

observar varios detalles que se proyectan a partir del lenguaje visual. En primer lugar, podemos ver que el espacio en el que se encuentran los personajes no está bien definido, pues pareciera que están en una especie de cueva con rocas que les sirven de apoyo. Esa falta de espacialidad específica en la obra provoca que nuestra mirada se dirija de forma directa a los personajes, que evidentemente son Malintzin, Cortés y un tercer individuo en la escena.

Se pueden apreciar cuerpos desnudos que expresan: fuerza, energía, dominio, sumisión y derrota. En el caso de Malintzin, es posible observar una mirada hacia abajo que, comparada con la de Cortés, proyecta sumisión y pasividad. Otro factor que contribuye a la construcción de una caracterización pasiva en el personaje de la Malinche es el poder que ejerce el español sobre sus brazos y manos. Es decir, al ver la fuerza que aplica al tomar su mano derecha y detener su brazo izquierdo nos habla de un control sobre ella y enfatiza el hecho de que él era una especie de amo. En cuanto al tercer personaje, el indígena a los pies de Malinche y Cortés, podemos observar la derrota al verlo pisado por los pies del conquistador. Malintzin no lo pisa y mantiene sus pies alejados de la escena, como si solo le tocara ser testigo callado de las acciones de Cortés. De acuerdo con el artículo *Malinche en el siglo XX: un mural de José Clemente Orozco* (2019):

> La idea detrás de Cortés y Malinche es el mestizaje. Durante los años revolucionarios, se retomó la añeja noción del mestizaje, consolidándose en el medio oficial como la piedra angular de la identidad cultural de la nación mexicana. Como sus colegas muralistas, José Clemente Orozco contribuyó a través de sus imágenes a la discusión pública de los asuntos más apremiantes del México posrevolucionario. Entre éstos, la conformación de una identidad nacional implicó discusiones apasionadas sobre el carácter indígena o hispano de la cultura mexicana. Desde la trinchera del arte, Orozco dotó de ambigüedad a sus imágenes como un recurso de reflexión crítica. Cortés y Malinche no transmite un juicio sobre los personajes históricos, presenta el hecho del mestizaje y la violencia que acompañó a este proceso. La reflexión corresponde al espectador (Rodríguez, 2019: s.p.).

Entre los colores fríos en Cortés y los matices cálidos en doña Marina y el indígena a sus pies, podemos ver una interpretación que dependerá de los ojos del espectador la formulación de una posible lectura. No obstante, el mensaje de la obra está orientado y no se

pueden evitar los destellos ideológicos que servirán de guía para aquel que se detenga a observar y a analizar el mural de Orozco.



Ilustración 10: El sueño de la Malinche (1939), Antonio Ruiz.

En 1939 surge una pintura más que hace referencia directa a Malinalli. Se trata de la obra de Antonio Ruiz, también conocido como *el corzo*, titulada *El sueño de la Malinche.* La pintura muestra a una mujer dormida cuyo cuerpo emula un cerro coronado por una iglesia. Malinche yace sobre una cama ubicada en una habitación con paredes agrietadas. Es notable el erotismo de su pose y cuerpo desnudo. Con esta pintura se percibe una idea relacionada con el papel de fundadora o cimiento de una nueva civilización. Vemos a Malinalli ser la tierra en la que se erige el pueblo de Cholula. Se puede pensar que dicho lugar representa un punto decisivo para los españoles y su proyecto de conquista, ya que, de no ser por la advertencia de doña Marina, los soldados conquistadores habrían muerto en manos de los cholultecas. Ahora

sabemos que la historia sucedió al revés y que ese lugar fue testigo de la matanza cruel y despiadada de sus pobladores.

En la pintura de Ruiz se percibe una pared que podría mostrarnos una especie de cielo perturbado cuyo rayo se dirige a la cabeza de la Malinche. Recordando que la pirámide debajo de ese cerro está dedicada a Chiconauhquiáhuitl o dios de las nueve lluvias (La vanguardia, 2017) podría ilustrarse así la inconformidad del dios al ver el destino de su templo. La iglesia de los Remedios es la corona que se levanta como símbolo de la victoria de los españoles en por lo menos tres rubros importantes: primero un triunfo sobre el territorio mesoamericano, uno más en forma de conquista religiosa y finalmente un triunfo por la fecundación de una nueva estirpe. De esta manera, las caderas de Marina en la pintura de Ruiz son el sitio donde tienen lugar estas tres victorias españolas.

Según el artículo *El sueño de la Malinche, de Antonio Ruiz* (2018):

> [...] Antonio Ruiz intenta pintar en el cuadro una alegoría de la nación que combina el mundo prehispánico conquistado, es decir el sitio colonial, con la noción de cuerpo indígena femenino. En la imagen de Ruiz, pintada apenas unos tres años antes del uso virulento del término "malinchismo" mencionado por Paz, hay simpatía por Malinche. La serenidad y el temple moral son aspectos de esta imagen, mientras sus pies pequeños y desnudos aparentan hacer referencia a su erotismo y carnalidad (Malva Diario, 2018).

Nuevamente nos encontramos con el elemento subjetivo de las artes plásticas. La pintura de Ruiz motiva diversas interpretaciones sobre Malinalli y será tarea de cada espectador determinar el significado de cada elemento inmerso en la obra. No obstante, el pintor proporciona un juego de símbolos que al igual que el mural de Orozco orientarán la mirada y, por lo tanto, la lectura que se conforme.

La tercera obra pictórica que conforma esta breve exposición se trata del mural *Malinche con Cortés* (1952) del poblano Roberto Cueva del Río (Ilustración 11). En el mural de Cueva del Río[44] (Ilustración 11) es posible identificar todo un relato sobre la participación de doña Marina y los sucesos acontecidos durante la conquista del territorio mexicano. La

[44] Se encontró muy poca información sobre este muralista poblano. Con respecto al mural elegido, se sabe el año de elaboración y ubicación gracias al artículo *Museo regional de Chilpancingo, remanso de paz ante la violencia* (2017), no obstante, no se localizó alguna lectura o comentario al respecto. Por lo anterior, la interpretación plasmada fue realizada por la autora de esta tesis sin ningún tipo de pretensión.

pintura (ubicada en el palacio de gobierno de Chilpancingo, Guerrero) nos proporciona una escena bien definida, pues, al darnos las espaldas tanto Cortés como Marina, se puede inferir que son ellos los que van llegando a Tenochtitlan. La escena ilustra a Cortés rodeado por Quetzalcóatl, imagen que nos remite a la confusión que tuvieron los indígenas al creer que se trataba de la llegada de su dios. Al lado izquierdo del conquistador está la Malinche, vestida con un huipil y señalada por la vírgula de la palabra. Este elemento es de suma importancia puesto que muestra su rol principal en el encuentro retratado. Ella es quien habla, es ella quien tiene el poder de la palabra, por lo tanto, el puente entre ambas civilizaciones. Es posible ver en su postura seguridad y disposición, definitivamente representa un rol activo e importante en lo que está sucediendo ya que se ubica entre los gobernantes del momento. Frente a Malinche y a Cortés vemos a los tenochcas ofreciendo regalos y recibiendo a los conquistadores. El mural no denota violencia alguna, más bien será la leyenda sobre el retorno de Quetzalcóatl la que rodeará la atmosfera del encuentro. Además, se aprecia un cielo casi premonitorio, ya que pareciera anunciar la llegada de la catástrofe. Contrario a lo que se expone en las pinturas anteriores, este mural no sugiere mucho acerca del mestizaje, más bien se centra en el encuentro entre los conquistadores y los tenochcas. En este sentido, el foco sería la creencia de los tenochcas sobre el retorno de su dios, factor que facilitará a Cortés la conquista del territorio Azteca.



Ilustración 11: Mural Malinche con Cortés (1952) de Roberto Cueva del Río

Después de esta breve exposición pictórica y de la presentación de sus posibles lecturas e interpretaciones se puede dar paso a las obras cinematográficas que también se han interesado en aportar su perspectiva sobre este personaje. Los discursos audiovisuales que a continuación se presentan son producto de un contexto situado en el siglo XXI. Nuevamente se presentará una selección de obras que ilustren, en el campo del cine, cómo ha sido abordada la imagen de Malinalli.

La Malinche en el discurso cinematográfico

Durante la segunda década del siglo XXI ha resurgido un interés por ofrecer nuevas perspectivas sobre la Malinche. De hecho, las obras que se presentarán enseguida tienen como común denominador la realización de una revisión acerca de la identidad que se ha ido reconfigurando de doña Marina. En noviembre del 2018 se estrena la primera serie de ficción sobre este personaje, se trata de *Malinche.* Esta serie se proyectó en el canal once en nuestro país y consta de una temporada[45]. Fue producida por Patricia Arriaga y presenta los acontecimientos desarrollados durante la conquista de México a través de los ojos de la Malinche. La temporada está conformada por cinco capítulos: 1. Raíces; 2. Lo que se va; 3. Persona que habla; 4. Palabra noble y 5. Miedo.

Este proyecto audiovisual se solidariza con doña Marina y ofrece una lectura que busca reivindicar su imagen y mostrar que ella no fue la traidora de la que tanto se ha hablado por años. Para la productora, cada uno de los mexicanos poseemos una capacidad sin la cual Malinche no habría sobrevivido, Arriaga expresa que: "Cada vez que sabemos adaptarnos, sobrevivir y luchar como mexicanos tenemos a la Malinche dentro. Era una mujer migrante" (2018: s.p.). *La Malinche* (2018) es un proyecto en el que se estudió cada detalle de la época, pues se trabajó con historiadores y antropólogos con la finalidad de incluir en cada escena detalles como los objetos que se podían encontrar en Mesoamérica y también elementos que tienen que ver con las posturas y movimientos de las mujeres del siglo XVI (Arriaga, 2018: s.p.).

[45] Hasta el momento no hay noticias sobre una segunda temporada.

Otro de los factores que hacen que la serie se aproxime a los escenarios mesoamericanos es el lenguaje, pues a lo largo de cada episodio es posible identificar cinco lenguas distintas: totonaca, popoluca, maya, náhuatl y español. La riqueza lingüística que expone este audiovisual hace que el discurso referente al choque de dos civilizaciones se entienda como algo complejo y dramático. Como espectadores sorprende escuchar la diversidad lingüística y surge una especie de admiración al ver como Malintzin domina varias lenguas. Aunado a lo anterior, en la serie se muestra a una Malinche inteligente y curiosa, a una indígena capaz de aprender la lengua del extranjero y de controlar una serie de situaciones. Lo anterior gracias a su dominio lingüístico y a su conocimiento sobre las diversas circunstancias sociales y políticas del territorio mesoamericano. En una entrevista, la actriz que encarna a la protagonista de la serie expresa lo siguiente con respecto a su personaje:

> Desde mi punto de vista la Malinche no es traicionera, porque había decenas de señoríos. No existía México, ni Guatemala, ni El Salvador, ni Honduras, como para saber quién traicionó a quién. Ella sólo vio la manera de sobrevivir en las circunstancias en que se hallaba, además luchó por salvarse y a los suyos de los mexicas, que era el imperio que pedía tributos como sacrificios (Coroy, 2018: s.p.).

La serie intenta plasmar un contexto lo más cercano posible a las circunstancias de Mesoamérica antes de la llegada de los españoles, por lo que toma en cuenta la división política y social que existía, así como las rivalidades entre los pueblos de la región. Por lo anterior, la productora expresa: "Nuestra Malinche es una Malinche diferente a lo que se ha presentado, buscamos acercarla más a la cultura indígena de donde pensamos que pudo haber venido" (Arriaga, 2018: s.p.). De esta manera, con la serie se busca lanzar nuevas lecturas sobre la figura de doña Marina con la finalidad de mover reflexiones y seguir el proyecto de reivindicación de su identidad. Frente a esto, el periodista Álvaro Cueva argumenta: "Su historia se tiene que conocer y esta serie se tiene que ver para que abramos los ojos, para que dejemos de hablar de ella como una puta, para que hagamos algo hoy que hay tantas voces luchando por los temas de género. Ella solo quería ser libre. Ella solo quería volver a casa. ¿Pero qué es ser libre? ¿Pero dónde está la casa cuando se ha rodado por tantas partes en circunstancias tan penosas?" (Cueva, 2018: s.p.). Con la serie se traen al presente diversos temas que vale la pena abordar dadas las problemáticas sociales que ambientan el siglo XXI.

Este audiovisual es una oportunidad de repensar lo que hemos aprehendido de diversos discursos sobre una mujer que tuvo que actuar y enfrentarse a un mundo dominado por hombres.

En ese mismo año el director y guionista Fernando González Sitges presenta el documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018). Esta obra es la segunda en pertenecer al corpus de la presente investigación doctoral. Por lo anterior, se tiene asignado un espacio para presentarla en la sección 1.2 de esta investigación. No obstante, es pertinente exponer que en este documental se propone una relectura de lo que se ha documentado con respecto a este personaje. La reconfiguración de la Malinche en esta obra se conforma por las voces de distintos expertos en el tema, factor que suprime la voz de Malintzin, ya que a lo largo del documental no se le da la oportunidad de hablar por ella misma. Desde el principio de la obra se lanza una tesis[46] que será demostrada con diversos argumentos de los historiadores y literatos que participan en el documental. De esta manera se tratará de mostrar que la Malinche es un personaje enigmático y del que se han dibujado distintas caracterizaciones. Al final del audiovisual se le da la tarea al espectador de quedarse con la lectura de Malinalli que mejor lo convenza después de la exposición de varias posturas críticas. Así, esta obra intenta proyectar las diversas interpretaciones que se han asignado a doña Marina con el fin de exponer una recopilación crítica sobre lo que se ha dicho de ella.

Hernán[47] (2019) es otra serie que, si bien no tiene como protagonista a la Malinche, sí la tiene contemplada entre los personajes principales de la trama. Este audiovisual se proyectó en un principio en cadena nacional, al igual que las dos obras mencionadas previamente. Lo anterior es un factor que contribuye a que haya una mayor difusión de dichos materiales audiovisuales trayendo al presente los sucesos que marcaron nuestro origen. La serie de ocho capítulos intenta retratar al conquistador tomando en cuenta diversas perspectivas, entre ellas

[46] Se ha decidido utilizar el concepto de tesis y no de hipótesis debido a que la diferencia entre ambos términos radica principalmente en que una tesis debe mantenerse o probarse a lo largo de diversos argumentos. Por otro lado, una hipótesis no necesariamente debe comprobarse, sino que también es posible su refutación. Bill Nichols utiliza la noción de hipótesis precisamente en este sentido, pues habla de hipótesis que realiza el espectador que pueden ser confirmadas o abandonadas, poniendo de relieve de esta manera que no es necesaria su argumentación y comprobación. En el documental sobre la Malinche es claro que se busca argumentar y probar de manera contundente un punto de vista sobre dicho personaje, razón que devela la presencia de una tesis y no de una hipótesis.

[47] La serie se transmitió en tres plataformas distintas: Amazon, History Channel y TV Azteca.

la de Malintzin y la de él mismo. El papel de doña Marina no conforma el foco principal de la historia, no obstante, sí representa un elemento clave para las estrategias de Cortés en su búsqueda por conquistar el territorio mexica. En la obra se intenta configurar a cada personaje de tal manera que sean comprendidos por la audiencia. En este sentido, la actriz que encarnó a Malinalli afirma lo siguiente: "La historia está construida por seres humanos complejos, no todo es blanco o negro y creo que esta serie hace que conozcamos la parte humana de los personajes de esta etapa de la historia de México" (Bautista, 2019: s.p.). En cuanto a la relación que se observa entre Cortés y la Malinche, solo se detecta un vínculo de poder desigual entre los dos, ya que ella sigue siendo una esclava a la que regalaron al conquistador, mientras que Cortés posee cierto poder y autoridad que no está presente en la caracterización de Malintzin. Otro aspecto que comparten es un juego de intereses. Mientras Cortés quiere estar cerca de Marina por su dominio sobre las lenguas y por su conocimiento sobre las circunstancias sociopolíticas de la región; ella busca en Cortés una oportunidad de terminar con la tiranía de los mexicas, pues ella y su pueblo fueron víctimas de su dominio y tiranía.

En una entrevista realizada por Daniela Salazar a la historiadora Sara Mariana Benítez Sierra se mencionó lo siguiente con respecto al papel de doña Marina en la serie:

> Lo que me parece loable de los historiadores y guionistas que trabajaron en la serie es que muestran que México era un cúmulo de naciones con distintas identidades. Y muestran que la Malinche estaba ayudando a los españoles porque ella quería ir en contra de quienes estaban dominando en ese momento al pueblo al que ella pertenecía. Entonces no es una traidora, más bien estaba actuando conforme a sus circunstancias. Ella no quiere a los mexicas porque dominaron a su pueblo, ellos la vendieron como esclava y por eso va a luchar contra ellos. Y la serie muestra un poco eso (2019: s.p.).

Con la cita anterior nos podemos percatar de que esta serie intenta borrar la palabra traidora del grupo de conceptos que definen a doña Marina. Lo anterior lo logra gracias a la inclusión de una exposición de la organización sociopolítica de Mesoamérica. En la serie se proyecta el poderío, el abuso y la tiranía de parte de los mexicas para con los pueblos que dominaban. Algo que tampoco se percibe en la serie es la especulación de que había amor entre Marina y Cortés. En el audiovisual no hay ninguna especie de romance entre los personajes. Si bien hay escenas eróticas entre ellos, las hay contemplando únicamente el papel de sierva de Malinalli y no se plasma la idea de un romance amoroso.

Presentada en El Museo del Prado de Madrid el 25 de febrero del 2019, *El sueño de Malinche*[48] es un mediometraje del escritor y cineasta español Gonzalo Suárez en conjunto con el trabajo del historietista e ilustrador Pablo Auladell. Se trata de una obra muy particular que desea mostrar mediante dibujos estáticos y una narración en voz en *off* escenas relativas a la conquista española en el territorio mesoamericano. El trabajo se conforma tanto por las narraciones poéticas plasmadas por el escritor como de una serie de representaciones pictóricas que aporta el ilustrador Pablo Auladell.

Lo interesante es notar que los recursos de los que se vale esta obra son muy similares a los que se pueden encontrar en la pintura en el sentido de las diversas interpretaciones que se pueden hacer de la misma. Es decir, la exposición de los dibujos que representan variadas escenas de la conquista están a disposición del espectador para complementar su lectura. Con lo anterior se le da la oportunidad a la audiencia de leer los acontecimientos de la conquista española conforme a su propio criterio, ya que: "Según ha declarado el artista alicantino, los únicos condicionantes de las ilustraciones han sido las palabras que pronunciaban los personajes en cada escena, que son las que le han otorgado el gesto y el misterio a cada dibujo" (Libros de Cíbola, 2019). Junto con la narración, la musicalización también va guiando de alguna manera la lectura de las ilustraciones de Auladell. De acuerdo con el texto *Crítica de El sueño de Malinche (2019): el amor (al cine) en tiempos de cólera* (2019) "El hecho de relatar el acontecimiento, sin dar una visión moral ni desde una perspectiva contemporánea se agradece. Aquí no se habla de genocidios, ni de aculturación, ni de empoderamiento indígena ni de pollas en vinagre. A Suárez lo único que lo mueve es mostrarnos su mundo, su visión poética de la historia" (Eitán, 2019: s.p.).

[48] La publicación de la película de Suárez y Auladell se acompaña una novela gráfica titulada también *El sueño de Malinche* (2019). Esta obra es una compilación de los dibujos del historietista y se complementa con la narración del escritor y cineasta.



Ilustración 12: El sueño de Malinche (2019) de Gonzalo Suárez.



Ilustración 13: El sueño de Malinche (2019) de Gonzalo Suárez.



Ilustración 14: El sueño de Malinche (2019) de Gonzalo Suárez.



Ilustración 15: El sueño de Malinche (2019) de Gonzalo Suárez.

Como se expone en la cita anterior, el mediometraje se encarga de proporcionar una especie de material, basado tanto en las crónicas de Bernal Díaz del Castillo como en documentos mesoamericanos, para su contemplación y reflexión. Joao Fernández, subdirector del museo Reina Sofía, ha llamado a este trabajo un poema fílmico (Proceso, 2019) debido a la forma en la que se van narrando los acontecimientos. Resalta la impresión expuesta por parte de los españoles al llegar a tierras Mesoamericanas de la que nos habla Bernal Díaz del Castillo maravillado. Uno de los puntos importantes de este mediometraje es la forma en la que se presenta el personaje de Malinalli, "para Gonzalo Suárez «El sueño de Malinche, libro o película, nos recuerda cómo, en el fragor de las batallas, una mujer contribuyó de forma decisiva a la conquista de México con un arma de secreto poder: la palabra.»" (Libros de Cíbola, 2019).

Como se puede apreciar en las Ilustraciones 12, 13, 14 y 15, la representación de doña Marina juega un papel muy importante para la obra, pues se exponen varios momentos importantes de su vida durante su participación en la conquista de México. Por ejemplo, la Ilustración 12 la muestra entre los dos gobernantes, tanto mexica como español. En este dibujo se le expone de un tamaño menor y en una posición de intermediaria. Se puede identificar a la Malinche entre dos atlantes con un mar agitado y enfurecido por delante, mientras a sus espaldas hay muerte y destrucción. De esta manera, en el mediometraje se puede apreciar a doña Marina constantemente con una postura que denota seguridad en sus acciones y siempre moviéndose entre espacios de poder. Aunado a lo anterior, la Malinche es retratada con un toque de erotismo y singular belleza.

La obra de Suárez y Auladell se suma a estas obras que buscan revivir a la Malinche mediante nuevas lecturas y representaciones. Cabe resaltar que la interpretación final siempre quedará a cargo del espectador, pues la subjetividad es un factor inherente al ojo y a la mente humana. Esta obra y la del pintor Antonio Ruiz convergen en su nombre junto con la obra teatral de Marcela del Río (obra que se analizará en esta investigación). Esta coincidencia es una muestra del diálogo constante que podemos rastrear en los diversos discursos existentes sobre la figura de doña Marina. De esta manera, será parte de los propósitos de esta tesis dilucidar la manera en la que estos establecen una relación dialógica. Estudiar estos elementos discursivos y dialógicos nos proporcionan lecturas e interpretaciones alternativas sobre este personaje mítico e histórico. Es por eso que con esta investigación se pretende exponer dichas relaciones tomando como recursos analíticos principales los conceptos teóricos propuestos por M.M. Bajtín.

Sobre la Malinche, como se ha expuesto, se pueden encontrar interpretaciones que van desde el sentido negativo de su existencia, hasta su desmitificación, defensa o admiración. Muestra de lo anterior son algunos textos que surgen a finales del siglo XX y principios del XXI, los cuales intentan reconfigurar lo que se ha dicho, interpretado y representado sobre doña Marina a lo largo de la historia. A esta gama de representaciones pertenecen las obras que en este proyecto se busca analizar. Por un lado, la obra de teatro *El sueño de la Malinche: sueño histórico dramático* (2000) de la dramaturga Marcela del Río y por otro el documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018) del director Fernando González Sitges. Es

importante recalcar que se trata de soportes semióticos distintos que reconfiguran la imagen de un personaje tan dialógico —en el sentido bajtiniano— y controvertido. Así, lo que incumbe a esta investigación es el discurso que cada obra emite y reconfigura con respecto a la Malinche, claro está, con base en las especificidades y recursos de cada soporte. Estas interpretaciones actuales de la Malinche representan para este proyecto la oportunidad de abundar en la figura de doña Marina, esta vez adoptando una perspectiva poco estudiada para el tratamiento de este personaje, es decir, una perspectiva bajtiniana.

Aunado a lo anterior, debe mencionarse que, debido a la naturaleza tan dialógica del personaje, se propone la aplicación de la teoría dialógica bajtiniana en el análisis, ya que permitiría tomar en cuenta facetas a las que se les ha prestado poca atención. Por ejemplo, la presencia de voces que establecen diálogo con otros textos y otros conceptos teóricos que serán mayormente explicados en los siguientes capítulos de esta tesis.

Como se ha mostrado hasta el momento, no solamente contamos con una Malinche histórica, sino que es posible dar cuenta de tantas Malinches como lecturas e interpretaciones de ella se hagan. Por ello, se busca aportar con este estudio a esa gama de lecturas alternativas sobre un personaje tan establecido, conocido y estudiado. Lo anterior, retomando propuestas teóricas recientes, sobre todo la bajtiniana y sus desarrollos posteriores.

Una vez presentado este primer apartado expositivo y exploratorio por las variadas representaciones de doña Marina en diferentes soportes semióticos se puede dar paso a la presentación de las obras que conforman el corpus de esta tesis. Como ya se ha establecido en líneas anteriores, se trata de una obra dramática y un documental que proyectan un discurso sobre Malinalli de manera particular y, a simple vista, de forma dialógica. En la siguiente sección se presentará la sinopsis de cada discurso con el objetivo de dar una muestra representativa y resumida de cada obra.

1.2 Corpus de la investigación[49]

Antes de presentar una descripción más profunda del corpus, es pertinente dar una explicación que justifique la selección de las obras que lo componen. Una de las razones esenciales para la elección de estas obras fue que sus discursos abordaran la imagen de la Malinche y que tuvieran un soporte semiótico distinto[50]; en este caso se optó por un texto dramático y por un documental. Además, se buscaba que ambas obras artísticas fueran producto del siglo XXI, pues es importante mostrar interpretaciones y representaciones actuales sobre Malintzin.

El primer texto del corpus es una obra teatral del año 2000 titulada: *El sueño de la Malinche: sueño histórico dramático en dos actos.* En esta obra la Malinche se hace escuchar en un contexto en el que aparentemente no entienden su historia, por lo que se ve en la necesidad de defenderse por ser acusada de traidora. En este texto ella tiene la oportunidad de expresar las razones y el contexto en el que se hallaba durante la conquista de México. Cabe resaltar que a lo largo de la obra se pueden identificar diversas reacciones a varios textos que han abordado su historia, de esta manera se va construyendo un ambiente dialógico en el sentido bajtiniano. Además, debido a que se trata de un texto dramático, los recursos con los que jugará para lograr una reconfiguración distinta de la imagen de la Malinche serán tentativamente diferentes a los de la segunda obra que se ha optado por estudiar.

La segunda obra seleccionada es un documental del año 2018 llamado *Malintzin, la historia de un enigma.* En este audiovisual se muestra cómo diversos investigadores sobre doña Marina intentan argumentar a favor de una reconfiguración de su imagen y de su

[49] En esta sección del Capítulo I se abordará únicamente la descripción del objeto de estudio de la tesis, lo anterior con la finalidad de dar muestra del corpus que será analizado en los capítulos subsecuentes. Por lo tanto, la fase analítica de las obras se llevará a cabo a partir del Capítulo III, es decir, una vez que se estipule el marco teórico metodológico.

[50] Es este punto debe aclararse que tener entre las obras un drama y un documental resulta interesante para esta investigación porque es la oportunidad de poner a prueba las herramientas teóricas propuestas por M.M. Bajtín en dos soportes que muy poco se han analizado a través de estos recursos analíticos. Normalmente se encuentran estudios en textos como la novela, el cuento corto e incluso películas, pero, hasta el momento no hay metodologías propuestas para el estudio del drama ni del documental desde una lente bajtiniana. Por lo anterior, se busca con esta tesis colaborar con un estudio que explore la adaptación de una proposición teórica, como lo es la bajtiniana, en dos soportes semióticos que no sean ni novela ni cuento. Finalmente cabe aclarar que este es un estudio sobre el discurso emitido sobre la Malinche, por lo que la diferencia de soportes no debería interponerse en la dilucidación de las relaciones dialógicas establecidas para la conformación de dicho discurso. Lo anterior no quiere decir que no se reconozcan las especificidades de cada soporte, ya que a partir de estas se establecerá la metodología de análisis de cada obra para el cumplimiento de los alcances de esta tesis.

desmitificación. Uno de los propósitos principales del documental es mostrar cómo la figura de Malintzin se ha ido modificando a través de los textos. Aunado a lo anterior, el documental pretende proporcionar varios argumentos para que el espectador reflexione sobre la Malinche, lo anterior para poder brindarle la oportunidad de repensar la perspectiva que se tiene de ella. Al igual que la obra dramática, este documental expone de manera dialógica todo lo que se ha dicho sobre la Malinche. Sin embargo, como en el caso de la primera obra elegida, con herramientas específicas del lenguaje cinematográfico. Por lo anterior, será interesante ver cómo cada soporte hace uso de sus propios recursos para mostrar con su discurso una reconfiguración de la imagen de la Malinche tomando como perspectiva principal la teoría dialógica de M. M. Bajtín. Enseguida se expone la sinopsis de cada obra.

a. *El sueño de la Malinche*[51]*: Sueño histórico-dramático en dos actos* [52] **(2000):**

Personajes:[53] (Por orden de aparición).

OSCAR: Actor que representará al Agorero (Tonalpouhque, sacerdote que interpreta el Tonalpohualli o Libro adivinatorio) y a Bartolomé de Olmedo (Fraile que acompaña a Cortés para evangelizar a los indios.)

CARMEN: Actriz que interpreta a **CIMATL**: Madre de Malinalli.

EMILIO: Director de la película "El sueño de la Malinche.

GABRIELA: Directora de Fotografía.

FERNANDO: Actor intérprete de **HERNÁN CORTÉS**.

ALONSO HERNÁNDEZ PUERTO CARRERO: Capitán a las órdenes de Cortés.

---

[51] A partir de aquí se hará referencia a la obra como: *El sueño de la Malinche […]* debido a la extensión del título.

[52] Fue estrenada el 10 de marzo del 2005 en el Teatro: Roxy Art House en Gran Bretaña dirigida por Keziah Mastin.

[53] NOTA: Los personajes que aparecen en la lista del reparto con su nombre de actores son aquellos que en algún momento hablan como ACTORES, además de como personajes históricos (Ej: Fernando, como actor, además de como intérprete de HERNÁN CORTÉS) y lo mismo aquellos que interpretan a dos diferentes personajes. En cambio, los que solo aparecen con el nombre histórico del personaje que interpretan (Ejs: Moctezuma y Nezahualcóyotl) es porque son interpretados por una sola persona y porque nunca hablan en su función de ACTORES. El único personaje representado por dos actrices diferentes es el de MALINTZIN, que aparece en dos representaciones: 1) como la ACTRIZ, que representa a la intérprete de Cortés, que a veces habla como actriz y otras como Malintzin, y 2) el propio personaje histórico de MALINTZIN de quien no se da el nombre de la actriz que la interpreta porque ella solo habla como PERSONAJE histórico y nunca como actriz (Del Río, 2000: 114).

BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO: Capitán a las órdenes de Cortés. (SIGLO XVI)
OCTAVIANO: Actor que interpreta a **JERÓNIMO DE AGUILAR**,
fraile español, intérprete de Cortés (del maya) y al juez **DON JUSTO PASO**.
GONZALO GUERRERO: Exsoldado español convertido en cacique de los mayas.
AURORA: Actriz que interpreta el papel de Malintzin (doña Marina)
MALINTZIN (DOÑA MARINA): La verdadera Malintzin, (intérprete de Hernán Cortés.) (Siglo XVI).
CELIA: Actriz (intérprete de la **ANCIANA CHOLULTECA**) y de
CATALINA XUÁREZ MARCAIDA (Esposa de Cortés)
MOCTEZUMA XOCOYOTZIN: Emperador del Imperio Azteca. (SIGLO XVI).
CARLOS: Actor que interpreta al **SOLDADO MENSAJERO** y a
CUAUHTÉMOC: (Sobrino de Moctezuma, Señor de Tlatelolco y último emperador azteca).
NEZAHUALCÓYOTL: Poeta, rey de Texcoco. (SIGLO XVI).
Del Siglo XVI: Lado indígena: Dibujante, nobles, guerreros, mujeres, sacerdotes y tamemes.
Lado español: Escribano, frailes, capitanes y soldados.
Del Siglo XXI: Susy la maquillista, camarógrafos, iluminadores y tramoyistas.

Esta obra transcurre en el contexto de la filmación de una película llamada *El sueño de la Malinche*, por lo tanto, algunos personajes poseen más de una voz, la de ellos como actores y la que le otorgan a cada personaje histórico representado; por otro lado, también se presentan algunos personajes históricos "reales", como: Malintzin, Moctezuma y Nezahualcóyotl. En la obra acontecen dos temporalidades, la del siglo XVI (cuando se representan los hechos ocurridos en la conquista) y la del XXI (tiempo actual de los actores y en el que se filma la película). La obra comienza con la filmación de la ceremonia de implantación del nombre y la adivinación de la suerte de Malinalli, hija de Cimatl y del rey de Olutla. En dicha ceremonia se advierte que el destino de Malinalli es recibir solo maldiciones por parte de sus hijos a causa de su deshonra y traición. Después de un "¡corte!"

en la escena, termina la interpretación de los personajes del s. XVI y Emilio —director de la película— da las indicaciones para la filmación de las siguientes secuencias.

En la secuencia 35 Cortés conoce a Malintzin, interpretada por Aurora (ella formaba parte de un grupo de esclavas que le habían regalado al conquistador). Él la bautiza con el nombre de Marina y la toma en posesión para que le sirva; de repente, la escena se congela y la iluminación cambia, entra a escena Malintzin (el propio personaje histórico) e interrumpe la filmación para decirle al director que las cosas no habían sido de esa manera, que en realidad los soldados habían destruido el templo y ultrajado a sus sacerdotes y dioses antes de bautizar a las esclavas. La obra adquiere esta dinámica, en la que Malintzin se hace escuchar para que las escenas de la filmación sean representadas de la manera en la que "realmente" sucedieron, incluso llega un momento en el que en varias escenas ella desplaza a la actriz que la representa y toma su lugar (como ocurre en la escena en que se convierte en intérprete y consejera de Cortés). Poco a poco el libreto se va configurando gracias a las intervenciones de Malintzin. El conflicto se presenta cuando Emilio le dice a Malintzin que está preparada una escena en la que un fiscal la acusa ante la historia de traición, es aquí donde ella se convierte en su propia abogada para defenderse de tal acusación. Dice argumentos en su defensa en los que declara su amor por Cortés, con quien había tenido un hijo; aunado a eso cuenta cómo, al igual que muchos indígenas más, había sido víctima del gobierno de Moctezuma, quien asesinó a su padre y la convirtió en esclava arrebatándole su herencia:

> — […] Con el mismo derecho a la rebelión con que Nezahualcóyotl se alió con los mexicas para derrumbar el poderío del rey Maxtla, con el mismo derecho me alié a Cortés para derrocar al asesino de mi padre y opresor de mi pueblo, el emperador Moctezuma (Del Río. 2000: 166).

El final de la filmación de la película consiste en un terrible sueño que tiene Malintzin —interpretada por Aurora— en el que se muestra una escena similar a la inicial, pero esta vez en un barco, y es Malintzin quien da a luz a una niña; aparece el agorero (sacerdote que interpreta el libro adivinatorio) y le narra su destino y el de sus dos hijos —Martín y María, la recién nacida—. Repentinamente la escena del sueño se oscurece, se ilumina a la verdadera Malintzin y se dirige al público diciendo:

> — Un día soñé que el amor era el lazo más fuerte para unir a los humanos; que el amor era más poderoso que todas las divergencias de raza, clase, casta, religión, sexo, ideología o nacionalidad, y en esa ensoñación construí mi vida… pero el sueño se deshizo cuando Hernán, mi Hernán amado, dejó de mirarme con ojos de pasión… fue entonces cuando comprendí que todo había sido un espejismo… (Del Río, 2000: 171).

La obra termina con un diálogo entre Malintzin y Gonzalo Guerrero —exsoldado español convertido en cacique de los mayas y quien formó una familia con una mujer indígena—. Le dice que también fue acusado de traición por haber formado una nueva estirpe al igual que ella, una estirpe hecha de fe y esperanza en un nuevo mundo al que "equivocadamente bautizaron como América" (Del Río, 2000: 172), a lo que Malintzin agrega: "Si el amor fuera patria de todos, Gonzalo, no habría guerras…" (Del Río, 2000: 172). En un ambiente donde abunda el diálogo reflexivo, se lleva a cabo esta obra que se enfoca en poner en tela de juicio la visión que tiene el hombre mexicano actual sobre una de las mujeres más famosas de la historia de la conquista de México y en la que se ponen en relación dos artes (el teatro y el cine) y se le da la oportunidad a la Malinche de tener voz para defenderse y contar su historia.

b. *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)

Este documental se encuentra bajo la dirección de Fernando González Sitges y bajo la producción de Armando Carrillo, Claudia Alemán Magnani y Ernesto Velázquez. La musicalización estuvo a cargo de Santi Vega y la fotografía de Cristian Montiel. Cabe resaltar que es un documental producido en México y estrenado en el año 2018. Su duración es de 89 minutos y la productora de dicha obra se conforma por el Sistema Público de Radiodifusión del Estado Mexicano, la Fundación UNAM, AMX Contenido y Claro Video. En este punto debe recalcarse que fue un documental que se estrenó a nivel nacional en el canal TV UNAM y que posteriormente fue transmitido por la plataforma digital de Claro Video. Lo anterior cobra relevancia puesto que, al estar disponible en una plataforma de *streaming*, el alcance de audiencia es mayor, logrando llegar a un público más amplio. Otro punto que cobra relevancia es la participación de la Fundación UNAM como productora, ya que es un aspecto que se relaciona con la presencia de figuras de autoridad (en el campo de la investigación) en el

documental. De esta manera podemos ver a historiadores, antropólogos y demás eruditos aportando sus propios argumentos sobre el tema.

El documental está narrado por una voz femenina que presenta a la protagonista: Malintzin. A lo largo de la obra se puede apreciar una interacción que intercala la narración en voz en off, la puesta en escena y entrevistas con expertos en el tema que van aportando con sus argumentos una imagen del personaje en cuestión. El documental expone desde los primeros segundos la imagen de traidora que se ha tenido de Malintzin, indicando que es una imagen equivocada e injusta. Esa será la tesis del documental, que la vida de Malintzin es un enigma debido a las varias versiones que se tienen sobre ella. La vida de la Malinche es presentada en forma cronológica y en el documental se divide en tres secciones: I. Infancia y esclavitud; II. La lengua y III Libertad.

I. Infancia y esclavitud: En esta primera parte se especifica que no se sabe mucho acerca de su niñez, no obstante, se indaga sobre su infancia. Se sabe que era hija de un noble nahua debido a que el náhuatl era su lengua materna y que entre los 8 y 12 años Malintzin (se advierte que no se sabe su nombre real) pierde su libertad debido a que es vendida por traficantes de esclavos a un noble maya [de Potonchán, a donde la llevan].

Al llegar a Potonchán como esclava, Malintzin se ve en la necesidad de adaptarse a una nueva sociedad, siendo tanto trabajadora como concubina del noble maya que la compró. Así vivió por 10 años aproximadamente, tiempo que la ayudó a dominar por esas circunstancias 2 de los idiomas más importantes el náhuatl y el maya. En el audiovisual, Malintzin es expuesta constantemente como una chica inteligente y con la llegada de los extranjeros se le muestra incrédula ante los rumores del supuesto arribo de los “dioses”, ella expresa que no son deidades sino hombres comunes que solo los harán trabajar.

Pronto los guerreros de Potonchán se enfrentan a los extranjeros, y al perder, regresan a contar su derrota diciendo que deben darles obsequios, es decir, mujeres para pactar con los enemigos. Así, entre esas 20 mujeres, Malintzin es regalada a los españoles. Malintzin, valiente, es mostrada como alguien audaz, alguien que confirma que los rumores fantásticos sobre los españoles eran puras leyendas. Desde su primer contacto con la lengua de los españoles, Malintzin siente el deseo de aprender su lengua. Malintzin es bautizada como

Marina y es dada a Alonso Puerto Carrero por Cortés, uno de los hombres más importantes de la compañía. Llama la atención la intervención de una de las especialistas (Izaskun Álvarez), pues declara que Malintzin tuvo que sobrevivir en un grupo de hombres de dos cosmovisiones distintas. Pronto Moctezuma manda emisarios con regalos para los extranjeros con la finalidad de que no avanzaran más. Es en esta situación, en la que Gerónimo de Aguilar (que solo hablaba maya al aprenderlo de sus captores) se ve imposibilitado de traducir el náhuatl de los enviados de Moctezuma. Malintzin, que sí entendía la lengua por ser su lengua materna, le dice a Aguilar en maya que eran mexicas enviados por Moctezuma.

La Dra. Camila Townsend[54] expone aquí que para Malintzin, Moctezuma no era un rey, sino un invasor, era su enemigo porque debido a su ambición ella era una esclava. En ese momento Marina comienza a jugar el papel de traductora/intérprete entre los españoles y los pueblos de Mesoamérica central.

II La lengua: La dinámica de la traducción consistía en que Marina traducía del náhuatl al maya a Aguilar, posteriormente, este traducía del maya al español a Cortés, es decir, se llevaba a cabo una doble traducción. Para los enviados de Moctezuma era sorprendente que una mujer nahua fuera la traductora. Margo Glantz interviene en este punto de la dramatización para explicar que el papel de la mujer en ese contexto era de ser sorda y muda, por lo que claro que el que Marina hablara con personas importantes era algo "sobrenatural". Pronto llegan dos totonacas ante Cortés, Marina le explica que son un pueblo enemigo de los Mexicas, información muy valiosa para el conquistador, quien pronto llegó con el cacique de los Totonacas (este también se sorprende al ver que Marina era la lengua de los españoles) para establecer una alianza

Malintzin fungía además como mediadora, pues no solo dominaba la lengua de los mexicas, sino que también tenía información sobre su funcionamiento político-social. Por esta razón, Cortés ya no quiso separarse de Marina, pues era una pieza fundamental para el cumplimiento de sus objetivos, ya que ella traducía, interpretaba y, además, ayudaba a

[54] Camilla Townsend (29 de enero de 1965) es una historiadora neoyorkina. Se especializa en temas relacionados con la historia de los nativos estadounidenses al igual que en la historia de Latinoamérica. Entre las obras que ha escrito se encuentran dos relacionadas con la historia de la Malinche: *Malintzin's Choices: An Indian Woman in the Conquest of Mexico* (2006) y *Translated Malintzin: Una mujer indígena en la Conquista de México* (2015).

establecer alianzas. Cortés junto con los totonacas vencen a los tlaxcaltecas (aliados de mexicas) y logran pactar con ellos. Ahora su ejército era más grande y están listos para avanzar hacia Cholula (pueblo aliado también de los mexicas). Ahí Malintzin es avisada sobre la emboscada que Moctezuma había organizado con los cholultecas y previene a Cortés, lo anterior provocó una matanza de dos días en aquella ciudad.

Nada pudo detener al ejército de Cortés. Siguieron su camino por los volcanes (hoy llamado Paso de Cortés) para finalmente llegar a Tenochtitlan, su ansiada meta. Los españoles quedaron maravillados con la gran ciudad. Era impresionante la imagen que tenían del Lago de Texcoco y las increíbles calzadas. Moctezuma, preocupado por la llegada de los españoles, ordenó no atacar (contradiciendo a algunos de los que le aconsejaban luchar). Entonces, se encuentran Cortés y Moctezuma con Malintzin como mediadora. Ella era el esclavón para que los jefes de 2 mundos distintos se entendieran, razón suficiente para que Moctezuma y su gente se sorprendieran ante su presencia y audacia. Doña Marina no solamente traducía, como lo hacía Aguilar, sino que también participaba activamente para defender los intereses de españoles e indígenas aliados, intereses que también eran suyos. Su inteligencia y dominio de los idiomas incrementaban su poder, por lo tanto, era tratada con respeto y admiración.

Una vez instalados los españoles en la gran ciudad, Moctezuma ofrece a Cortés a su hija con la finalidad de asegurar su linaje, sin embargo, la princesa huye junto con sus hermanas en la primera oportunidad de escape. La estancia en Tenochtitlan de Cortés y Marina no duró mucho tiempo, pues estos se ven en la necesidad de ir a Veracruz a encontrarse con Pánfilo de Narváez. Mientras, en la ciudad se quedaría Pedro de Alvarado a cargo de todo. Al ser un hombre violento e imprevisible, Alvarado aprovecha la ausencia de Cortés para provocar una matanza en el templo de Tenochtitlan mayor a la que habían realizado en Cholula. A su regreso a la gran ciudad, Malintzin y Cortés se encuentran con la sublevación de los indígenas quienes ahora tienen un nuevo gobernante y con el cadáver de Moctezuma. La guerra se había declarado.

Durante la llamada “Noche triste” murieron 150 españoles y más de 2000 indígenas aliados. Así, el ejército derrotado volvió a Tlaxcala huyendo de los mexicas, sin embargo, Malintzin tuvo que negociar arduamente con ellos para obtener el refugio que tanto

necesitaban. Una vez establecida la alianza con los tlaxcaltecas, Cortés rehízo su ejército y recuperó sus fuerzas. Tenía la decisión de diseñar un nuevo plan de ataque para derrotar a los mexicas, esta vez pretendía invadirlos por tierra y por agua. Antes del ataque a Tenochtitlan, Malintzin intentó negociar con los mexicas para que se rindiera. No obstante, nada pudo hacer para impedir el desastre que se aproximaba. El 13 de agosto de 1521 los tenochcas perdieron la batalla, la ciudad fue destruida y abandonada, ese fue el final de toda una cultura.

Por lo anterior Malintzin era vista como una enemiga por los mexicas. Sin embargo, ante los ojos de los indígenas aliados, la percepción era muy distinta, ya que ella era vista fundadora de un nuevo orden. En el año 1522 llega Catalina, la esposa de Cortés. Desafortunadamente, al llegar muy enferma, muere la misma noche de su llegada. Poco tiempo después, Malintzin da a luz a su primer hijo con Cortés, a Martín. Dos años después del nacimiento de su primer hijo, Cortés rompe con la tranquilidad de Marina y decide llevarla consigo a una nueva expedición, esta vez a Las Hibueras. En este punto la Dra. Camila T. interviene para exponer que probablemente Malintzin negoció con Cortés para aceptar acompañarlo. Es en esta negociación que ella pide un matrimonio legal con un español y una encomienda como regalo de bodas. Es por eso por lo que a mitad de la expedición Marina se casa con Juan de Jaramillo y le es dada una encomienda para asegurar la protección legal de ella y su hijo.

III. Libertad: Con su matrimonio, Marina pasó a tener derechos legales y se convirtió en una mujer libre. Una vez conseguidos sus objetivos, Marina y el ejército de Cortés continúan con la expedición, misma en la que asesinan a Cuauhtémoc debido a la sublevación de unos indígenas locales. Después de la fallida expedición, marina regresa como puede a Tenochtitlan, hoy Ciudad de México. Meses después da a luz a su segundo bebé, ahora una niña e hija de Juan de Jaramillo. Desafortunadamente su felicidad no dura mucho tiempo, pues Cortés decide llevarse a España a Martín para darle una mejor vida. De esta manera Malintzin pierde dolorosamente a su querido primogénito. Perdiendo el registro sobre Malintzin, la historia ignora la fecha y la causa de su muerte. En este punto los especialistas comienzan una serie de argumentos que exponen la deliberada decisión de los cronistas de invisibilizar la participación e importancia de Marina en la historia. El documental cierra presentando varias escenas post créditos, una de ellas ilustra cinco versiones distintas de la Malinche, cada figura

caracterizada de forma particular, diferente cabello, posturas, gestos, etc. (min. 01: 28: 17). Se le deja la tarea al espectador de decidir con cuál Malinche se queda, claro está, después de escuchar y reflexionar los argumentos a favor de su desmitificación expuestos a lo largo del documental.

De todo lo anterior es posible plantear una serie de conclusiones parciales acerca de lo expuesto hasta el momento. Con el recorrido por las diversas representaciones de doña Marina queda evidente que, independientemente del soporte semiótico en el que se plasme cada interpretación, es visible la relación establecida en los distintos discursos en cuanto a la caracterización que se hace de Malinalli. Es decir, cada discurso recurre a voces y representaciones anteriores (ya sea para confirmar, contradecir o entrar en diálogo) para proyectar su propia lectura del personaje. Así, se pone de relieve la naturaleza dialógica (hablando en el sentido bajtiniano) de este tipo de textos. Aunado a lo anterior, debe mencionarse que, en el caso del documental, pueden identificarse elementos artísticos que comparte tanto con la pintura como con el teatro. Esta característica nos recuerda nuevamente la conexión constante que podemos localizar en los distintos soportes semióticos que pretendamos analizar. Así mismo, con este capítulo se logra posicionar a los discursos que conforman el corpus de esta tesis, de esta manera es posible identificar el lugar que ocupan en esta gama de representaciones. Es decir, se sabe ya que pertenecen a un grupo de discursos que proponen una relectura y una revisión de lo que se ha aportado a la reconfiguración de la imagen de la Malinche, esto con la finalidad de ofrecer nuevas interpretaciones críticas al respecto.

Por otra parte, y después de haber reflexionado acerca de los distintos discursos que se han propuesto sobre la figura de la Malinche, es posible mencionar en estas conclusiones parciales algunos puntos relacionados con el proceso de conformación de la identidad mexicana y los discursos involucrados en dicha fase. Tomando en cuenta que entre los años cuarenta y cincuenta la preocupación de los intelectuales se centró en la construcción de un pensamiento cuyo objetivo girase en torno a la consolidación del Estado; y que dicha consolidación se basase en parte en la caracterización de ‘lo mexicano’ (Sánchez-Prado 2006: 202), podemos ya hablar de una literatura (y otras formas de arte que apoyaron a la difusión de este discurso identitario, como el muralismo, también mencionado en este capítulo) cuya

función más importante era la construcción de un mito acerca de lo que debe considerarse como un sujeto mexicano. En este sentido, el texto de Octavio Paz (expuesto en secciones anteriores) pertenece al sector de pensamiento descrito y, como expone Sánchez-Prado: "marca la consolidación de la literatura como un discurso operativo en la esfera pública" (211), lo anterior explica una de las razones de la difusión de una imagen negativa de la Malinche en el imaginario de los mexicanos en dicha etapa, pues *El laberinto de la soledad* (1950) de Paz formó parte de los contenidos pedagógicos del sistema educativo comandado por Vasconcelos (Sánchez-Prado 2006: 211). Como expone Juan Poblete:

> La lectura literaria, incorporada al currículum escolar de la educación pública y obligatoria, ha tenido un papel clave en la producción de tales sujetos. Dicha producción, además, ha involucrado siempre lo intelectual y lo afectivo, o, para decirlo de una manera más tradicional, las mentes y los corazones de todos los ciudadanos (2018: 31)

De esa manera podemos identificar partículas discursivas sobre la Malinche traidora y seducida por lo extranjero en expresiones como 'ser malinchista' cuando nos referimos a alguien que muestra aversión por su nación[55] y compatriotas, y que expresa su afinidad por aquello que no es mexicano. Un aspecto clave de lo que se ha venido diciendo hasta el momento es que por medio de los diversos discursos se permean determinadas orientaciones ideológicas, elemento que también será estudiado en esta tesis y que tiene mucho que ver con algunas propuestas de M.M. Bajtín. En este sentido y tomando en cuenta la evolución que se ha expuesto con respecto a los distintos discursos sobre doña Marina, se puede decir que ha habido también una evolución en cuanto a la percepción que se tiene de ella. Es decir, con la emergencia de lecturas que propongan una reconsideración sobre su imagen y que planteen una revisión crítica[56] sobre su participación en la conquista española, es posible proponer una

[55] Benedict Anderson propone la siguiente definición para el concepto de 'nación': "una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión" (1993: 23).

[56] Entre estas revisiones entran argumentos que explican la división sociopolítica de Mesoamérica, misma que refuta la existencia de una nación unificada y con un solo gobernante. Además, se incluyen las problemáticas que había entre los distintos gobiernos que conformaban Mesoamérica, factor que motivó a varios pueblos a unirse al proyecto de derrocamiento de Tenochtitlán dada su inconformidad con el sistema tributario que los mantenía en un estado de sumisión ante los tenochcas. Aunado a lo anterior, también entrarían en estas reflexiones los mitos creados acerca del pensamiento indígena con respecto a la idealización de los españoles. Lo anterior debido a que antes de la llegada de Cortés y sus hombres, ya había registro y rumores de la presencia

nueva pedagogía sobre este personaje. Uno de los objetivos de esta investigación es aportar una nueva lectura sobre Malinalli que contemple discursos actuales y que puedan analizarse mediante herramientas poco exploradas para ponerlas a prueba en los soportes semióticos presentados en líneas anteriores: teatro y cine documental. En el siguiente capítulo se especificarán los recursos teóricos necesarios para, posteriormente, comenzar la fase analítica de esta tesis en los Capítulos III y IV.

de otros españoles en este territorio (Gonzalo Guerrero y Jerónimo de Aguilar, por mencionar a los más populares), es decir que la creencia acerca de la confusión de Cortés con Quetzalcóatl también podría ponerse en tela de juicio.

Capítulo II: Precisión del marco teórico-metodológico general (heteroglosia, dialogismo, polifonía y cronotopo bajtinianos)

El Capítulo II está reservado para el desglose del marco teórico metodológico general de esta investigación. Es decir, el planteamiento y la especificación de la teoría bajtiniana general de la que se valdrá la fase de análisis de cada obra a estudiar. Lo anterior debido a que los aportes de M.M. Bajtín son tan diversos que es necesaria una selección de aquellos contenidos adecuados para el presente estudio. En primer lugar, se presenta una breve introducción sobre los estudios bajtinianos, esto para poder dar paso a la explicación de los cuatro conceptos fundamentales para el estudio de las obras elegidas para el desarrollo de esta tesis.

De esta manera, la exposición dará inicio con el término heteroglosia, elemento importante que da cuenta de una de las propiedades del lenguaje necesarias para el establecimiento del proceso dialógico. Este concepto está en estrecha relación con el elemento social y cultural del lenguaje. El siguiente elemento de la teoría bajtiniana será el dialogismo. En esta sección del Capítulo II se manifestarán aquellos conceptos que intervienen en dicho proceso, por ejemplo, la palabra ajena a la que hace referencia el filólogo ruso o la construcción del sentido como producto de dicho procedimiento. El tercer concepto bajtiniano será la polifonía. En este apartado se abordará la característica multivocal de este término, inicialmente identificada por Bajtín en las obras de Dostoievski, y que hace referencia también a las posiciones ideológicas y a la conciencia inconfundible de sus personajes. Por lo anterior, se hablará de la polifonía como un fenómeno que pone en evidencia la interacción de distintas voces (ya sea en concordia o en conflicto) para la organización de una obra determinada. Finalmente, este capítulo cerrará con el cuarto elemento de la teoría bajtiniana, es decir, con el cronotopo. En este último tramo se presentará la explicación de este término, así como la categorización que el autor soviético expone en sus aportaciones.

Cabe aclarar que una vez precisado el marco teórico metodológico general, se procederá, en la primera sección del Capítulo IV, a exponer las nociones bajtinianas que han resultado fructíferas en el estudio de textos cinematográficos. Lo anterior debido a que estas serán la guía fundamental para el tratamiento del documental *Malintzin, la historia de un enigma*. De la misma manera, en la segunda parte del Capítulo V se desglosarán aquellas

reflexiones teórico-metodológicas necesarias para la puesta a prueba de los estudios bajtinianos en el estudio del texto dramático. Como se sabe, estas serán de utilidad para el acercamiento analítico a la obra *El sueño de la Malinche […]*. Así, a partir de dichas reflexiones se pretende proponer un método de análisis para cada una de las obras seleccionadas en esta investigación. En este sentido, una vez presentadas las particularidades teóricas para cada soporte discursivo, se dará paso al análisis de cada obra en sus capítulos correspondientes (III y IV para el estudio del documental y V para el de la obra dramática).

2.1 Los estudios bajtinianos como punto de partida para el estudio del lenguaje

Uno de los componentes más importantes del complejo teórico de esta investigación es la propuesta de M.M. Bajtín (1895-1975). Las reflexiones de este teórico ruso se mueven en esferas tan diversas que han motivado distintas interpretaciones de su pensamiento tanto en disciplinas de la lingüística, como de la antropología, la historia y varias áreas más que se han visto beneficiadas por esta perspectiva teórica. Esta multiplicidad de campos de conocimiento implicados evidencia la dificultad de proponer un término abarcador de la actividad de este filósofo. No obstante, es precisamente esta cualidad la que dota a las aportaciones de Bajtín de una ventaja especial, es decir, de la capacidad de moverse en distintas esferas disciplinares, tocando de esta manera tanto sus límites como sus uniones y sus puntos de intersección (Holquist, 1990: 14). La filosofía bajtiniana, como afirma Holquist, es una de las tantas epistemologías modernas que busca comprender el comportamiento humano mediante el análisis[57] del uso que hacen los individuos del lenguaje (1990: 14-15), este último entendido como "el producto de la actividad humana colectiva" (Bajtín citado en Sisto, 2015: 8). De esta manera, para Bajtín, lo que ocupa la parte central de su concepción del mundo es el hombre en incesante interacción con el resto de los individuos a través del lenguaje. Bubnova define el lenguaje: "como acto ético, como acción, como comunicación dinámica, como *energeia*" (2006: 100). Mediante esta interacción se van generando nuevas interpretaciones a partir de las relaciones generadas entre las voces de los sujetos. Las voces a las que se refiere el filósofo ruso incitan a los seres humanos a la respuesta constante, por lo tanto, son generadoras de

[57] Los términos que actualmente se distinguen para conceptualizar algunas de las aportaciones de este filósofo se han manifestado posteriormente por autores que se han dado a la tarea de aproximarse a sus textos. Un ejemplo de ello es el término dialogismo, concepto que nunca fue usado por Bajtín (Holquist ,1990: 15).

nuevos sentidos. Con lo anterior se puede inferir que las palabras siempre van dirigidas a alguien, que pertenecen a alguien y que existen como respuesta a algo que se dijo antes. Las palabras quieren ser contestadas (Bubnova, 2006: 102).

Desde esta perspectiva, el concepto de diálogo representa un término fundamental en la propuesta bajtiniana, un concepto que ha estado presente a lo largo de su carrera y de sus reflexiones. Muestra de ello son las libretas de apuntes que él mismo conservó desde su adolescencia hasta su muerte, a la edad de 80 años, y con las que seguramente fue dialogando constantemente para generar un sentido que ha sido descifrado e interpretado por varios estudiosos de sus obras. Es evidente que todos sus escritos se vieron motivados y controlados por el principio del diálogo (Holquist, 1990: 15). Así, podemos entender como diálogo al proceso mediante el cual las voces son respondidas para la generación de nuevos sentidos. Este proceso es interminable y necesario. Desde este punto de vista no habría cabida a voces sin origen, pues todo es dicho a partir de algo que fue dicho anteriormente y que motivó la creación de un nuevo sentido e interpretación. Sisto argumenta que Bajtín ve en el enunciado una "compresión interindividual del lenguaje en su uso" (2015: 9) que reconoce de manera explícita la existencia de un hablante y de un oyente. De esta manera, la enunciación se caracterizaría como una acción del lenguaje dirigida hacia otro, aun cuando ese otro no se encuentre físicamente en el contexto. Además, el enunciado se distinguiría por poseer un sentido y por moverse en el flujo lingüístico de lo social (Sisto, 2015: 9). Así, la noción de diálogo se podría definir como un intercambio de enunciaciones (Bajtín citado en Sisto, 2015: 11). Sisto destaca que esta noción es influencia del lingüista e historiador ruso Liev Petróvich Yakubiskii, pues este formalista postuló que toda emisión lingüística, ya sea en su forma oral o escrita, está dirigida a otro. Así se entiende a cada una de las emisiones como una participación en una conversación, de manera directa o indirecta, ya sea hacia un oyente o hacia un lector. Desde este punto de vista cada enunciado sería una respuesta a la otredad (2015: 11).

A partir del proceso descrito son propuestos cuatro conceptos fundamentales para el estudio de no solamente textos literarios, sino de cualquier discurso afectado por este proceso dialógico. Heteroglosia, dialogismo, polifonía y cronotopo son los puntos teóricos que se han seleccionado de la vasta teoría elaborada por Bajtín para el análisis de los discursos

presentados en el capítulo anterior. Debe resaltarse que cada uno de estos conceptos están íntimamente conectados, por lo que hablar de uno implica necesariamente referirnos a los otros tres. Cabe mencionar que de la propuesta bajtiniana se siguen recolectando frutos en distintas áreas del pensamiento que seguramente él nunca planteó. Por esta razón la fase analítica que se presentará en los Capítulos IV y V representa una puesta a prueba (sobre todo en el caso del texto dramático) que busca encontrar una nueva área de oportunidad para los estudios planteados por este teórico soviético.

2.1.1 Heteroglosia: un mundo regido por la pluralidad lingüística

Para Bajtín, la heteroglosia es la condición básica que rige la operación del significado en cualquier enunciado. Es lo que asegura la primacía del contexto sobre el texto. En cualquier momento y en cualquier lugar, habrá un conjunto de condiciones —sociales, históricas, meteorológicas, fisiológicas — que asegurarán que una palabra pronunciada en ese lugar y en ese momento tenga un significado diferente al que tendría bajo cualquier otra condición; para este teórico ruso todos los enunciados son heteroglósicos porque son funciones de una matriz de fuerzas prácticamente imposibles de recuperar y, por lo tanto, imposibles de resolver (Bajtín, 1981: 428). Sue Vice define este término bajtiniano como "discurso diferenciado" (1997: 18). Este concepto es la clave para describir cómo se estratifica el lenguaje en cuanto al género, el registro, el sociolecto, el dialecto y la mutua interrelación entre estos elementos. Sin embargo, explica Vice, Bajtín no solamente utiliza este término para referirse a la gran variedad de lenguajes situados en la vida cotidiana, sino también a aquellos ubicados en los textos literarios (1997: 18). Pensando el lenguaje de esta manera, podemos reflexionar en la cualidad de las voces que permite mostrar una serie de matices relacionados con la jerarquía, el género (como concepto social), la posición socioeconómica, la edad, el estatus académico, la filiación política y religiosa, etc. del hablante. Por lo anterior, la heteroglosia será más que nada una propiedad del lenguaje que puede ser descrita. Además, dado que todos los lenguajes están relacionados jerárquicamente, la interacción dialógica estaría ocurriendo dentro de esta heteroglosia (Vice, 1997: 18). Así, se vuelve imposible hablar de dialogismo sin hablar de la heteroglosia del lenguaje.

De acuerdo con Sue Vice, este concepto bajtiniano tendría la particularidad de ser tanto histórico como normativo, es decir que se refiere tanto a un estado de cosas variable (su aspecto histórico) como a uno que es constante (su elemento normativo) (1997: 18). De esta manera, es posible identificar dos formas generales que puede tomar la heteroglosia: la primera en forma de lenguajes sociales dentro de un lenguaje nacional; y la segunda como diferentes lenguajes nacionales dentro de una misma cultura (Vice, 1997: 19). Estos lenguajes se encuentran en constante interacción, cambian y reaccionan entre ellos. Por lo tanto, son vulnerables a la tensión y al conflicto. Concordando con Vice: "Debido a que los lenguajes son socialmente desiguales, la heteroglosia implica una interacción dialógica en la cual el lenguaje de prestigio trata de extender su control mientras los lenguajes subordinados tratan de eludir, negociar o subvertir tal control[58]" (1997: 19).

Vista desde esta perspectiva, la heteroglosia es capaz de producir diversos efectos relacionados con el tiempo y el espacio. Ante esto, Bajtín especifica que la heteroglosia representa la coexistencia de contradicciones socio-ideológicas entre el tiempo presente y el pasado; entre épocas distintas del pasado; entre distintos grupos con diferentes inclinaciones socio-ideológicas del presente, etc. (Bajtín citado en Vice, 1997: 21). La heteroglosia es una característica del lenguaje que existe cada vez que un segundo lenguaje está presente en el discurso, incluso si solo está implicado. Siguiendo a Vice y hablando de la novela, es este concepto bajtiniano el que les da la oportunidad a los personajes de existir y no al revés. Bajtín habla de tres categorías de la representación formal en las que la heteroglosia crea imágenes en el lenguaje: 1) hibridaciones, 2) la interrelación dialogizada de los lenguajes y, 3) diálogos puros (Vice, 1997: 26). La hibridación se caracteriza por la presencia de dos voces diferentes que coexisten en un mismo enunciado. Estas voces, como explica Vice, pueden estar separadas una de la otra por una época, por alguna diferencia social o por cualquier otro factor (1997: 26). Con respecto a la interrelación dialogizada de los lenguajes, se puede exponer como ejemplo la coexistencia de dos lenguajes en una batalla constante por ganar hegemonía. En dicha batalla se ponen de relieve las inflexiones que un lenguaje puede inducir en otro en

[58] Tradución mía, la cita original es la siguiente: "Because languages are socially unequal, heteroglossia implies dialogic interaction in which the Prestige languages try to extend their control and subordinated languages try to avoid, negotiate, or subvert that control" (Vice, 1997: 19).

forma de un acento fuerte o una pronunciación particular de cierta palabra. Aunado a lo anterior, también se hacen presentes en esta batalla las fuerzas autoritarias que cada lenguaje pueda proyectar. La tercera representación formal de la heteroglosia, es decir, los diálogos puros, no se reduce únicamente a los diálogos que puedan realizar los personajes de alguna obra artística, sino que se trata de una forma más generalizada de diálogos de lenguajes fuera de la cual cada elemento de la novela está estructurado. Como expone Bajtín, el lenguaje literario se convierte en un diálogo de lenguajes en el que se conocen y entienden cada uno de ellos (Bajtín citado en Vice, 1997: 28).

Como se puede observar, la heteroglosia muestra el plurilingüismo incesante de la vida social. Es ahí donde cada uno de los enunciados se muestra como un campo de batalla en el cual se enfrentan dos fuerzas, por un lado, las homogeneizantes, estructuradoras y unificadoras del lenguaje, y, por el otro, las fuerzas centrífugas que empujan hacia la variedad y multiplicidad, oponiéndose, de esta manera, a la unificación. Desde este punto de vista la vida social es percibida más como fuerzas que como estructuras (Sisto, 2015: 14). Ante esto, Sisto señala que:

> Frente a esta diversidad infinita del lenguaje resultan impotentes las estructuras abstractas, los sistemas gramáticos únicos, y el resto de posibles sistematizaciones con que se ha intentado estudiar al lenguaje, por lo cual terminan construyendo ideaciones abstractas de lo que sería una vida ordenada y tranquila del lenguaje, desconociendo absolutamente la lucha constante del lenguaje en su estructuración continua desde la diversidad siempre en movimiento (2015: 15).

La heteroglosia es un término bajtiniano clave para el estudio de las obras que conforman el corpus de esta investigación. Los discursos implicados se encuentran dotados de una gran diversificación lingüística que debe someterse a la descripción para dilucidar toda serie de relaciones establecidas. Será en la fase de análisis de cada una de las obras donde se lleve a cabo dicha descripción.

2.1.2 Dialogismo: hacia una constante regeneración del sentido

Ya se especificó en líneas anteriores que para Bajtín un enunciado siempre está orientado hacia alguien y está dialógicamente dirigido hacia otro. El objetivo de este es buscar ser escuchado y comprendido para, posteriormente, ser contestado. A partir de este proceso es

posible hablar de las diversas relaciones establecidas entre los enunciados. Freise expone que uno de los problemas que comparten varias disciplinas de las humanidades en cuanto al estudio de las relaciones es que estas, comparadas con los objetos, son invisibles. El autor explica que es precisamente por esta razón que varios académicos niegan su existencia. Por ejemplo, se dice que no hay tal cosa como una relación amorosa, sino más bien procesos hormonales en el cerebro. Se ignora la existencia de las relaciones sociales porque se consideran solamente necesidades que deben ser satisfechas. Se dice que no hay una relación con lo divino, sino únicamente necesidades religiosas. Sin embargo, para este autor existe por lo menos un grupo de relaciones que difícilmente puede ser ignorado, se trata de las relaciones instauradas en el campo del lenguaje (Freise, 2018: 8). En este sentido, podemos encontrar en la teoría bajtiniana las herramientas para el estudio de las relaciones establecidas mediante el uso del lenguaje. Es el dialogismo el concepto bajtiniano útil para abordar este fenómeno lingüístico. Por lo tanto, una aproximación dialógica es necesaria para comprender dichas relaciones entre los discursos. En este sentido y pensando al lenguaje como una actividad, Arán define al dialogismo como una actuación entre sujetos o entre conciencias (2016: 84).

Ya desde su texto *Problemas de la poética de Dostoievski*, publicado por primera vez en 1929, Bajtín nos habla de un área denominada translingüística que, según él, tendría que ocuparse de este tipo de relaciones, incluyendo en estas la actitud dialógica del hablante en su propio discurso (Bajtín, 2003: 265). Para este autor el dialogismo pertenece a lo extralingüístico y la lengua solamente tiene cabida en la comunicación dialógica. Las reflexiones teóricas bajtinianas, de acuerdo con Hernández, emergen de la crítica que Bajtín hace con relación al formalismo. Lo anterior debido a que un estudio desde esta perspectiva deja fuera de su análisis todos aquellos problemas relacionados con lo social, lo religioso, lo político, lo ético, etc., que han podido estar involucrados en el proceso de conformación de la obra (2011: 15). En este sentido, Hernández expone que:

> […] Bajtín postula que hay que ampliar el concepto de "forma", ligarlo a la conciencia del creador, siempre emocional e intencional y, por tanto, orientado hacia valores externos a la dimensión intrínseca del texto. Además, Bajtín propone que deben tenerse en cuenta los puntos de vista del autor y del receptor de la obra como criterios orientativos del verdadero material estético de que esa obra es portadora; incluso, podría aceptarse que el único objeto estético ha de ser el contenido de la actividad estética, entendida como contemplación

> encaminada a la obra, algo que la "estética material" de los formalistas no puede valorar de ninguna manera, al desechar elementos sustanciales del proceso de la creación como el mito o la concepción del mundo (2011: 15).

De esta manera, el filólogo ruso se interesa en la carga ideológica del lenguaje y en su valor cultural, erigiendo así su teoría como "el reconocimiento de la naturaleza social e ideológica del signo lingüístico y la necesidad de analizar la literatura en su dimensión histórica y social" (Hernández, 2011: 17). Este teórico soviético describe la comunicación dialógica como "la auténtica esfera de la vida de la palabra" (2003: 266). No obstante, para Bajtín las relaciones dialógicas no pueden quedarse en el plano de la palabra, sino que deben llegar a convertirse en enunciados, y estos últimos, en posiciones expresadas para que puedan detonar reacciones que den origen a dichas relaciones (2003: 267). De acuerdo con este autor:

> Las relaciones dialógicas son posibles no solo entre enunciados (relativamente) completos, sino también con respecto a cualquier parte significante del enunciado, incluso con respecto a una palabra aislada, si ésta no se percibe como palabra impersonal de una lengua, sino como signo de una posición ajena de sentido completo, como representante de un enunciado ajeno, es decir, si percibimos en ella una voz extraña (2003: 268).

Con lo anterior se pone de relieve la presencia de la palabra ajena en el discurso, entendiendo a esta última como una posición de sentido de los enunciados que provienen de otros enunciados previos. De este modo es posible percibir en estos una doble orientación de la palabra, por un lado, como palabra normal y dirigida al objeto del discurso. Por otro lado, como otra palabra y dirigida al discurso ajeno. Por lo anterior, esta última orientación del enunciado puede equipararse a un segundo contexto de este, mismo que debe conocerse para comprender la esencia del posicionamiento expresado (Bajtín, 2003: 270). Es probablemente por esta cualidad que Sue Vice define al dialogismo como bivocalidad[59] más que establecer una relación entre dicho concepto y el término 'diálogo' (1997: 45). Desde este punto de vista, es posible reconocer que la funcionalidad y la resemantización de las palabras dependen de los textos socioculturales y de aquellos discursos donde estas surjan. Por esa razón se vuelve imposible hablar de un sentido puro, pues todo lo dicho tiene su origen en la palabra ajena (Hernández, 2011: 19). Cuando se habla del sentido, explica Arán, es importante diferenciarlo del significado. La autora expresa que mientras el significado hace referencia a algo abstracto

[59] Vice utiliza la palabra anglófona *double-voicedness* para definir el concepto dialogismo (1997: 45).

o neutro, como sucede con los conceptos de un diccionario, el sentido se caracterizará por activarse solamente en situación de diálogo. Es decir, saca a relucir su propiedad viva al ponerse a funcionar en el proceso comunicativo. Es así como el sentido adquirirá determinadas valoraciones sociales (2016: 86).

De acuerdo con Bajtín, cuando dos discursos sobre el mismo objeto se encuentran situados dentro del mismo contexto tienden a entrecruzarse dialógicamente. Lo pueden hacer de distintas maneras, ya sea reafirmándose mutuamente o complementándose, ya sea contradiciéndose o estableciendo una relación dialógica de cualquier otro tipo (2003: 275). Lo importante de dichas relaciones establecidas con la palabra ajena es que el resultado de estas tiende a revestirse de una nueva interpretación y de un nuevo entendimiento. Por lo tanto, de una nueva valoración, de ahí su característica bivocal (Bajtín, 2003: 284). Sin embargo, debe resaltarse que esa nueva comprensión no sería posible si, como hablantes, no problematizáramos ni cuestionáramos la palabra ajena. Bajtín asevera que nuestro discurso cotidiano se encuentra impregnado de palabras de otros, pues mediante ellas reafirmamos las nuestras o mostramos posturas hostiles hacia otras orientaciones ajenas (2003: 284). Tatiana Bubnova explica que en el enunciado bivocal colisionan dos posturas y que el ángulo de su mutua refracción puede llegar a oscilar en una gradación interminable. Así, estas pueden coincidir o mostrar una clara subversión que se hace escuchar a partir de las voces sociales que constituyen el material primario con que el autor de un determinado discurso trabaja (Bubnova, 2006: 111).

Sobre esta misma línea, Sue Vice explica que, en términos formales, el dialogismo se refiere a la presencia de dos voces distintas en un enunciado. Así, si hablamos en términos más abarcadores y si nos referimos al dialogismo como una propiedad presente en todos los lenguajes, este podría describirse como la mezcla de intenciones tanto del hablante como del escucha; como la creación del sentido a partir del enunciado previo y de la constante necesidad de enunciados para poder posicionarnos con respecto al otro. La autora menciona también una tercera posibilidad en cuanto a lo que se refiere el dialogismo, se trata de la intersección de dos o más contextos en un enunciado, es decir de la interacción tanto de los contextos sociales como los históricos dentro de la heteroglosia (1997: 45). Estas definiciones evidencian que las ideas de Bajtín no dejan de ser objeto de nuevas interpretaciones. No obstante, también se

pone de relieve el potencial de sus aportes en el estudio del discurso, sobre todo lo referente al análisis de sus relaciones tanto con otros discursos como con sus diferentes contextos involucrados. Ante esto, es posible y vale la pena poner a prueba la teoría proporcionada por este filósofo ruso en discursos materializados en diferentes soportes. Es decir, a pesar de que Bajtín analiza el discurso literario, específicamente el de la novela, para comprobar la utilidad de los conceptos aquí referidos, eso no cierra las posibilidades de que sus aportaciones puedan extenderse a todo tipo de discursos, pues al fin y al cabo son usos del lenguaje, mismo que Bajtín afirma ser necesariamente dialógico.

Hernández esquematiza el proceso dialógico de la siguiente manera:

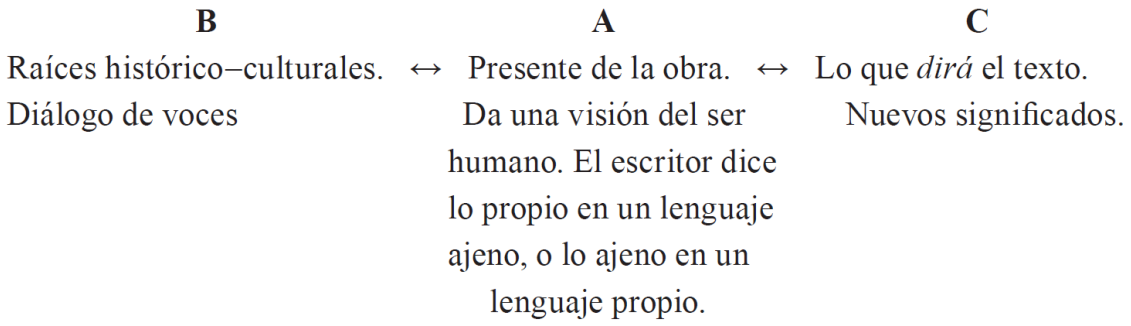


Ilustración 16: Esquema sobre el dialogismo y la alteridad (Hernández, 2011: 23).

Para este autor, el dialogismo y la alteridad no son posibles sin la presencia de la palabra ajena. Por lo tanto, entre los puntos A y B existe un 'rescate de voces' o 'acumulación significativa' que subsiste en la palabra del otro. Mientras, el entendimiento, vacilante entre las conexiones de cada instancia (A, B, C; B→A, A→C, B→C), pone en juego la carga ideológica del otro, su palabra y la responsabilidad de su escritura y todo el conjunto de valores morales y éticos que conformarán el nuevo sentido, los nuevos significados. De esta manera, el proceso dialógico no se trata de fusionar o mezclar perspectivas, sino más bien de enriquecerlas, pues, como expresa Hernández: "la comprensión del otro o de lo otro, no implica una negación de sí mismo o el olvido de algo, sino la dilucidación y el esclarecimiento de algo gracias a lo que dice el otro" (2011: 23). Así, explica el autor:

> […] el método dialógico se opone a "un sentido o una verdad" de la obra literaria, pues el "sentido" y la "verdad" que posee un texto se devela por medio

> del diálogo y alcanza su reconocimiento y alteridad a través de la palabra del otro (2011: 23).

El esquema propuesto por Hernández evidencia lo que postula Arán al argumentar que de acuerdo con Bajtín: "el sentido se desarrolla como eslabón de una cadena histórica (no lineal), que no cesa de re-producirse y que, en su totalidad, da cuenta de la interpelación que proviene del mundo real, que impulsa a su conocimiento y, por qué no, a su control" (2016: 87). Desde este punto de vista es posible identificar tres categorías que ilustran el uso de este término bajtiniano dentro de un texto o enunciado: en primer lugar, se encuentra la relación dialógica intertextual. Esta se refiere a que las voces en intersección son aquellas presentes en distintos textos y que la respuesta y la anticipación a esta tienen lugar dentro de la cadena cultural, esta última concebida como un todo. La segunda categoría tiene que ver con el concepto de direccionalidad y de la palabra ajena en cuanto a la anticipación de la respuesta del lector en un entendimiento dialógico. Es decir, se trata de una construcción textual en la que el receptor muestra su capacidad de reconocer en el discurso la presencia de otros textos, así como la relación de este último y el contexto, con la finalidad de alcanzar una compresión dialógica (Vice,1997: 46). De acuerdo con Hernández, en el proceso de comprensión se trata de buscar para la palabra del otro una 'contrapalabra'. De esta manera, no basta con decodificar o interpretar un enunciado, sino de lanzar una contestación a lo dicho, dado que "la comprensión madura en una respuesta" (2011: 13). La tercera categoría hace referencia a las relaciones dialógicas intratextuales. Es decir, intersecciones dentro del texto mismo. De acuerdo con Vice, estas tres clases de relaciones dialógicas se encuentran presentes en cualquier texto (1997: 46). Tomando en cuenta estas distintas manifestaciones del dialogismo, se puede proponer una metodología que contemple como principal objetivo la identificación de cada una de las categorías ya descritas en los soportes discursivos propuestos en el Capítulo I. Claro está, tomando en cuenta las especificidades tanto del discurso cinematográfico, como del discurso dramático. Por esa razón se han destinado los siguientes capítulos de esta tesis para el desarrollo y puesta a prueba de dicha tarea.

Cabe mencionar que para Bajtín el lenguaje es concebido como una actividad. Es decir, comunicar significa realizar actos, y estos son realizados para otros con la finalidad de buscar su mirada y su respuesta. Nuestros actos del lenguaje tendrán consecuencias en otra persona

y en el mundo. De ahí que el autor hable de un 'aconteSer', que de acuerdo con Bubnova se trata de "un suceso dinámico abierto que tiene carácter de interrogación y respuesta a la vez, y una proyección ontológica: el "acontecimiento del ser" es, en ruso, *sobytie bytia*, un "ser juntos en el ser" (2006: 103). Con dicho acto, como sujetos hablantes, contraemos un compromiso que nos hace flancos de las consecuencias que resulten de lo dicho: "ser en el mundo compromete" (Bubnova, 2006: 103). Desde este punto, Bajtín nos exhorta a comprender lo social desde su *performance* y de ver al lenguaje como un acontecimiento que surge de las luchas sociales que tiran hacia la estructuración y a la vez a la multiplicidad, dejando ver al lenguaje como un terreno en constante disputa (Sisto, 2015: 23). Para él lo social se mantiene abierto y ubicado en una zona fronteriza entre la estructuración y la transformación constante. De la misma manera lo cultural, pues explica que: "Todo acto cultural vive esencialmente en las fronteras: en esto consiste su seriedad e importancia; al separarse de las fronteras pierde terreno, se vuelve vacuo, presuntuoso y muere" (Bajtín citado en Sisto, 2015: 24). En este sentido debe aclararse que, para Todorov, la cultura consiste en los discursos retenidos por la memoria colectiva (los lugares comunes y los estereotipos, así como las palabras excepcionales), radica además en discursos en relación con los cuales cada sujeto enunciante debe situarse (citado en Vice, 1997: 47-48). De esta manera se entiende que, al tomar un elemento social y cultural en nuestro discurso, estamos entrando en un proceso de transformación y replanteamiento, estamos produciendo nuevas lecturas que se incorporarán al conjunto de perspectivas ya enunciadas. De este proceso derivarán nuevos discursos que tendrán que lanzarse hacia la colectividad. Ante esto, Arán expresa que la producción de sentido funge como el motor de la cultura. Además, pone de relieve que dentro de esta el ser humano ha jugado un rol importante en la disputa del sentido de la verdad, buscando de esta manera su dominio hegemónico con la finalidad de centralizar el terreno ideológico verbal en correlato con los procedimientos político-sociales (2016: 88). A partir de esta mirada Adrianova define al dialogismo como la ambición de observar una problemática desde múltiples puntos de vista y de esforzarse por evaluar todas esas perspectivas de manera equitativa (2018: 1-2). Desde esta posición se busca realizar el análisis dialógico en esta investigación, es decir, se pretende abordar los diversos discursos que se han planteado sobre la Malinche, no con el propósito de juzgar su valor de verdad o autenticidad con los hechos históricos, sino más bien con el objetivo de valorarlos y estudiarlos por igual, al mismo nivel.

Para Bajtín el dialogismo es inherente al lenguaje, por lo tanto, es difícil hablar de un lenguaje monológico. No obstante, se puede hacer referencia a un tipo de discurso que se cierra a la comunicación, se trata del discurso oficial, y es visto por Holquist como una patología del lenguaje. Para este autor este tipo de discurso es una versión colectiva del autismo, es decir, un mal que elimina la capacidad comunicativa de los individuos. Las versiones extremas del discurso oficial son similares al autismo en la medida en que son totalitarios y no reconocen la otredad: aborrecen la diferencia y apuntan a un yo único y colectivo. Aunado a lo anterior, estos no asumen ningún otro yo más allá del que postulan como normativo (1990: 52). Así, un discurso será considerado monológico cuando este no busque una respuesta por parte de sus escuchas, cerrando la posibilidad del proceso dialógico. Holquist expone que:

> Versiones extremas de tal lenguaje serían sistemas religiosos y ciertas formas visionarias de gobierno que tienen como fin una condición prelapsaria en la que las palabras no son necesarias. El habla se desvanece porque, en el estado, tales ideologías desean suscribir, no es necesaria ninguna mediación, ya que el pensamiento de todos está en sintonía con el de todos los demás. No hay diferencia entre individuo y sociedad. Por supuesto, un monologismo tan extremo es imposible tanto en lo teórico como en lo práctico: el dialogismo es un realismo (1990: 53)[60].

De lo anterior se deriva que el discurso monológico difícilmente pueda mantenerse en el terreno que desearía, pues como ya se explicó en párrafos anteriores, todo enunciado es propenso a ser contestado y a convertirse en parte del enunciado del otro. Así, de acuerdo con Bajtín:

> el dialogismo puede ser entendido como el modo epistemológico característico de un mundo dominado por la heteroglosia. Todo significa y es entendido como parte de un todo: hay una interacción constante entre los significados en donde cada uno de ellos tiene el potencial de condicionar a los demás y de ser condicionado por los demás. Lo que afectará al otro, cómo lo hará y en qué

[60] Traducción mía, el fragmento original es el siguiente: "Extreme versions of such language would be religious systems and certain visionary forms of government that have as their end that prelapsarian condition in which words are not necessary. Speech falls away because—in the state such ideologies wish to underwrite—no mediation is necessary since everyone's thought is in step with everyone else's. There is no difference between individual and society. Of course, such an extreme monologism is both theoretically and practically impossible: dialogism is a realism" (Holquist, 1990: 53).

> grado es lo que realmente se resuelve en el momento de la emisión. Este imperativo dialógico, ordenado por la preexistencia del mundo del lenguaje en relación con cualquiera de sus habitantes actuales, asegura que no pueda haber un monólogo real (1981: 426).

De esta manera se pretende retomar este concepto bajtiniano para el estudio de dos muestras discursivas sobre la Malinche que constituyen el corpus de nuestra investigación. Algo que caracteriza a ambos discursos es que forman parte de un diálogo más amplio con algunos discursos que fueron expuestos en el capítulo anterior. Así, los sentidos generados por ambos están cargados de palabras ajenas que hacen referencia a lo que se ha enunciado sobre doña Marina. Por lo tanto, ambos discursos son contestatarios de lo que se ha dicho sobre ella y ambos buscan producir nuevos sentidos e interpretaciones. De ahí que adoptar una perspectiva dialógica se centre en la multiplicidad de puntos de vista de un objeto dado, pues para Bajtín no existe una verdad única, sino una diversidad de miradas. Por lo anterior, los discursos que se han elegido en esta tesis serán abordados desde el mismo plano analítico sin ser juzgado su valor de verdad.

2.1.3 Polifonía[61]: una diversidad de voces en interconexión

Si el concepto de heteroglosia trae consigo el de dialogismo, con el término bajtiniano 'polifonía' se implican estos dos fenómenos del lenguaje explicados en líneas anteriores. Roger Fowler señala que esta concepción del pensamiento bajtiniano proviene del término "metáfora musical" y "se refiere a la presencia conjunta de voces independientes pero interconectadas" (citado en Vice, 1997: 112). Si bien en términos formales la polifonía es dialógica, no se reduce únicamente a eso. Es decir, este concepto hace referencia además a la autonomía que pueden llegar a exponer las voces de los personajes en la novela. Al igual que las nociones anteriores, esta fue explicada por Bajtín tomando como modelo principal las obras literarias de Dostoievski, específicamente sus novelas. En este sentido, Sue Vice explica que esta noción se refiere precisamente a la construcción de las voces de los personajes y el narrador en el relato (1997: 112). Desde esta perspectiva, las voces de la obra compondrán la

[61] Con relación a este concepto tomado de la música, Bubnova explica que: "La metáfora musical está estrechamente ligada a lo dialógico y sugiere que la música es también generadora del sentido, en la medida en que la música es también un lenguaje. La misma idea de la entonación, que Bajtín suele usar para caracterizar el acto de valoración inherente al enunciado, ha sido relacionada por los teóricos de la música, como Boris Asafiev (cf. Malcuzynski 1999), con el lenguaje musical" (2006: 107).

novela polifónica de manera dialógica, poniendo de relieve que, sin la presencia de la polifonía, no hay cabida para el dialogismo. Al mismo tiempo, la presencia de esta noción representa una forma de realizar la heteroglosia, esto sin significar lo mismo, ya que ha quedado claro que este concepto es una propiedad en el lenguaje más que una actividad de este. De esta manera, polifonía corresponde a la 'multivocalidad' y heteroglosia al 'multilenguaje' (Vice, 1997: 113).

Como es posible dar cuenta hasta el momento, este concepto bajtiniano está impregnado de la característica sonora de la oralidad, es decir, nos remite al sonido de las voces y de la orquestación de estas al reconfigurar el sentido. El mismo Bajtín explica este fenómeno lingüístico como: "La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas" (2003: 15). El filólogo explica que dentro de la novela de Dostoievski los factores más contradictorios se encuentran ubicados en distintos mundos y en distintas conciencias, además especifica que estas últimas gozan de los mismos derechos. En otras palabras, las diferentes voces implicadas en sus obras se despliegan en varios horizontes íntegros y equitativos. Son precisamente estas conciencias junto con sus horizontes los que se combinan en una unidad final, es decir "en la unidad de la novela polifónica" (Bajtín, 2003: 29). En su estudio sobre la poética de Dostoievski, Bajtín señala:

> Otto Kaus, en su libro *Dostoievski y su destino*, señala la pluralidad de las posiciones ideológicas con igualitaria autoridad y la extrema heterogeneidad del material en las novelas de este. No hay un solo autor, según Kaus, que hubiese concentrado tantos conceptos contradictorios y mutuamente excluyentes, tantos juicios y valoraciones opuestos como él; pero lo más relevante consiste en que sus obras parecen justificar los puntos de vista más contradictorios, y cada uno de ellos encuentra un fundamento real en sus novelas (2003: 33).

Lo interesante es que esta lectura acepta lo heterogéneo de las voces y de las conciencias y no busca la unificación o la reconciliación de estas. Es un aspecto que Bajtín reconoce en el pensamiento de Kaus (2003: 36). Bubnova expresa en este sentido que: "La polifonía en su relación con el diálogo se refiere a la orquestación de las voces en diálogo abierto, sin solución" (2006: 107).

Con el estudio de la obra de Dostoievski se pone de relieve el efecto polifónico que produce la presencia de la palabra ajena en combinación con la reconfiguración de un sentido original, producto del proceso dialógico. Esta nueva interpretación (entendida como una posición, una orientación o una postura ideológica) surgida del diálogo con el otro es lo que dotará de autonomía a la voz de los personajes y se reconfigurará combinando, como refiere Bajtín "la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible" (2003: 15). A pesar de que las voces de los personajes posean autonomía y libertad, estos dos conceptos debemos entenderlos como una cualidad relativa de dichas voces. Ante esto, el autor soviético explica que:

> La asombrosa autonomía interior de los héroes de Dostoievski, señalada correctamente por Askóldov, fue lograda gracias a determinados procedimientos literarios. Ante todo, se trata de su libertad e independencia con respecto al autor en la misma estructura de la novela, o, más exactamente, con respecto a las definiciones exteriorizantes y concluyentes habituales de este. Lo cual no significa, por supuesto, que el héroe se evada a la intención del autor; su independencia y libertad forman parte precisamente de la intencionalidad de este. Esta intencionalidad suele predestinar al héroe a la libertad (relativa) y lo introduce en un plan estrictamente calculado de la totalidad (Bajtín, 2003: 25).

Con lo anterior queda claro que la polifonía es una estrategia que permite delegar determinada libertad y autonomía a las voces del discurso. Claro está, siempre implicando una carga intencional por parte del enunciante. En esta misma línea de ideas, Vice explica que la polifonía puede entenderse como la composición de la variedad heteroglósica dentro de un patrón estético. Lo anterior debido a que uno de los recursos para asegurar la presencia de la heteroglosia de las voces es la creación de personajes ficcionales. Estos personajes pueden contribuir de diversas formas con la construcción de la heteroglosia del discurso, ya sea usando un tipo particular de lenguaje, ya sea proyectando una perspectiva específica del mundo que los rodea. Estas voces pueden tener la particularidad de mostrar un determinado dialecto, una jerga distintiva o de exponer su idiosincrasia personal para, de esta manera, contribuir a la variedad de características que conforman el estilo integral de la obra (1997: 113). Así, la autora asevera que según Bajtín los personajes y los narradores son conocidos por sus voces dentro de un texto y no por cualquier otra característica, y que es la forma en

que se organizan estas voces lo que determina si una obra es polifónica o no (1997: 112). Bajtín expone que dentro de las novelas de Dostoievski la conciencia de los personajes nunca es autosuficiente. Es decir, cada experiencia o vivencia y cada pensamiento del héroe son dialógicos en su interior. Estos fenómenos experienciales de los personajes pueden presentarse ya sea resistentes, ya sea abiertos a la influencia ajena. Además, estos siempre estarán orientados a otros personajes en lugar de estar concentrados simplemente en su objeto. De acuerdo con el autor ruso, lo que Dostoievski ofrece en sus obras literarias es una especie de "sociología de conciencias" únicamente en el plano de la coexistencia (2003: 54). Para Bajtín: "La categoría principal de la visión artística de Dostoievski no era el desarrollo, sino coexistencia e interacción" (Bajtín, 2003: 47).

De esta manera podemos entender que:

> La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía. Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de esta. Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento (Bajtín, 2003: 38).

Es así como este concepto bajtiniano proyecta de cierta manera uno de los efectos del proceso dialógico. Es decir, la polifonía pone de relieve la presencia de múltiples voces (ya sea en conflicto, ya sea en concordia) en constante interacción. Así, en un enunciado, es posible rastrear las diversas posturas coexistentes para la generación de un nuevo sentido. Para los fines de la presente investigación este elemento es fundamental, pues en la fase analítica se pretenden identificar las voces discursivas presentes en las obras que se proponen como corpus. Las nuevas lecturas planteadas, tanto en la obra dramática como en el documental, son resultado de un proceso dialógico que pone en interacción muchas de las voces que se han hecho escuchar sobre la Malinche y que se expusieron en el Capítulo I de esta tesis. Este concepto analítico también será adaptado de acuerdo con las especificidades de cada soporte discursivo, lo anterior con la finalidad de ponerlo a prueba en dos muestras discursivas distintas a la novela. Al mismo tiempo se plantea la dilucidación de las voces manifiestas en dichas lecturas sobre Malinalli y la identificación de la naturaleza de las posturas y de las

conciencias percibidas en ambas obras artísticas. Esto último tomando en cuenta que las voces coexisten en un plano equitativo, es decir, con los mismos derechos (Vice, 1997: 114).

2.1.4 Cronotopo: multiplicidad de perspectivas (espacio + tiempo + acción)

El último concepto bajtiniano abordado en esta primera sección teórica será el cronotopo. Este término también se encuentra entretejido con los tres anteriores y, de acuerdo con Arán, no sería posible sin las reflexiones en torno al lenguaje como materialidad comunicativa, explicado en párrafos anteriores. Ni sin la concepción de enunciado como acontecimiento único e irrepetible. Ni mucho menos sin "la conciencia del sujeto histórico como postura de sentido" (2016: 135). Esta noción que significa literalmente espacio-tiempo es una unidad de análisis para estudiar textos de acuerdo con la relación y la naturaleza de las categorías temporales y espaciales representadas. El carácter distintivo de este concepto, en oposición a la mayoría de los otros usos del tiempo y del espacio en el análisis literario, radica en el hecho de que ninguna de las dos categorías es privilegiada; son completamente interdependientes. El cronotopo es una óptica para leer textos como rayos X de las fuerzas que actúan en el sistema cultural del que surgen (Bajtín, 1981: 425). La conexión entre el cronotopo y los términos expuestos anteriormente radica en que, como sujetos, estamos situados en un espacio-tiempo particular que nos dota a cada uno de una perspectiva única de los acontecimientos. Esta perspectiva a su vez se multiplica por el número de participantes, es decir, otras perspectivas de la misma realidad. De esta manera, es posible dar cuenta de una multiplicidad de verdades y experiencias emergidas de la misma situación. Claro está, tomando en cuenta el cronotopo de cada observador. Por lo tanto, esta categoría conserva en esencia la cualidad plural, diversa y múltiple a la que se ha aludido en los conceptos anteriores. En la heteroglosia prevalece la pluralidad del lenguaje; en el dialogismo existe una multiplicidad de posturas de sentido y en la polifonía hay una diversidad de voces. Frente a esta cualidad, Arán expresa que:

> […] un mismo acontecimiento puede ser diversamente interpretado y recreado de modo tal que arroje sobre él nueva luz, nuevo modo de producir conocimiento sobre la Historia y de captar su lógica, su profundo imaginario, en una cultura o en un momento dado de esa cultura. Y decimos imaginario, siguiendo a Castoriadis (1999), como esa capacidad para definir un orden del mundo y producir visiones totalizadoras significativas de la experiencia

> humana. Por el momento, me inclino a pensar que las cronotopías reales son configuraciones discursivas culturales y, como tales, son reinterpretadas para servir a los proyectos artísticos (2016: 140).

Así, la noción de cronotopo da paso a discursos que refractan la asimilación de la conciencia cultural. Este término también fue puesto a prueba por Bajtín en el discurso novelístico y, según Vice, puede definirse como una forma de medir cómo se encuentran articulados el tiempo-espacio histórico real y sus personajes; y cómo son construidos el tiempo, el espacio y los personajes ficcionales en relación con cada uno de estos elementos. De esta manera queda claro que su principal interés consiste en dilucidar cómo los textos establecen relaciones con sus respectivos contextos sociales y políticos (1997: 201). Vice especifica que el cronotopo opera en tres niveles distintos: primero, como el medio por el cual un texto representa la historia. Segundo, como la relación entre las imágenes del tiempo y del espacio en la novela a partir de la cual debe construirse cualquier representación de la historia. Tercero, como la forma de discutir las propiedades formales del texto en sí mismo, su trama, su narrador y su relación con otros textos (1997: 201-202).

El cronotopo bajtiniano surge de las ideas de Einstein relacionadas con la Teoría de la Relatividad en donde se pone de relieve la naturaleza no absoluta ni universal del tiempo y del espacio debido a su mutua dependencia (Arán, 2016: 138). Para Bajtín esta noción significa "la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura" (1989: 237). Este teórico expresa que es en el espacio donde se revelan los elementos del tiempo y que mediante el tiempo el espacio es comprendido y dimensionado. Aunado a lo anterior, debe precisarse que la característica del cronotopo artístico está constituida por la intersección de las series y uniones del tiempo y del espacio (Bajtín, 1989: 238). De esta manera, para este filósofo soviético será el cronotopo el que determine la unidad artística de la novela en su vínculo con la realidad. Además, en su obra *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica* (1989) especifica que no solamente en la literatura, sino en el arte en general, es posible dar cuenta de la inseparabilidad del tiempo y del espacio, agregando que estos elementos están siempre matizados desde la perspectiva emotivo-valorativa (1989: 393).

Desde este punto de vista, a partir de su estudio del cronotopo en la novela, Bajtín expone algunos de los cronotopos sobresalientes de sus ensayos, mismos que serán expuestos en la Tabla 1:

Tipología del cronotopo según Bajtín	
Cronotopo del encuentro y del camino	De acuerdo con Bajtín, el cronotopo del encuentro está estrechamente ligado al del camino debido a que "en la novela, los encuentros tienen lugar en el camino" (1989: 394). Es en el camino, exactamente en el mismo punto espacial y temporal, que se intersectan todo tipo de personas (de todos los tipos y niveles sociales, de todas las religiones, nacionalidades, edades, etc.). En él es posible que se den encuentros entre personajes que se encuentran distantes por la jerarquía social. El cronotopo del camino y del encuentro es el punto donde se consuman y entrelazan los acontecimientos. De ahí que el cronotopo debe entenderse como el entrelazamiento del tiempo, del espacio y de la acción. Siguiendo a Bajtín, "el tiempo parece aquí verterse en el espacio y correr por él (formando caminos)" (1989: 394). Es por lo anterior que podemos comprender metáforas del tipo: "los caminos de la vida"; "empezar un nuevo camino", etc.
Cronotopo del castillo	El cronotopo del castillo tendrá la particularidad de estar empapado del tiempo histórico. Por lo tanto, será el lugar donde habiten figuras históricas del pasado, debido a esto, este espacio poseerá las huellas que los siglos y las diversas generaciones han dejado en sus distintas partes, en su ambiente, en los archivos familiares, en sus relaciones dinásticas, etc. Es en este cronotopo donde, de acuerdo con Bajtín "las leyendas y las tradiciones hacen revivir, con los recuerdos de los pasados acontecimientos, todos los rincones del castillo y de sus alrededores" (1989: 396). De esta manera, este cronotopo estará viendo hacia el pasado del que procede.
Cronotopo del salón recibidor	Se entiende el cronotopo del salón recibidor como ese en el cual se producen determinados encuentros que ya no poseen el elemento casual que tienen los encuentros del camino. Es en este cronotopo donde se generan los nudos argumentales de la novela y donde con frecuencia se llevan a cabo los desenlaces. Algo muy importante que ocurre aquí es la presencia de diálogos en los cuales son revelados los caracteres, las ideas y las pasiones

	de los héroes (1989: 397). En su estudio, Bajtín expone que es en este cronotopo donde "se forjan y destruyen las reputaciones políticas, financieras, sociales y literarias; empiezan y se hunden las carreras; se dirigen los destinos de la alta política y de las finanzas; se decide el éxito o el fracaso de un proyecto legislativo […] y finalmente, en él se revela, en formas concretas y visibles, la fuerza omnipresente del nuevo dueño de la vida: el dinero" (1989: 397). El principal elemento del cronotopo del salón recibidor será la intersección de las esferas pública y privada. Es decir, aquí se dará cuenta de la intriga privada, de alcoba, y de la pública, tanto la política como la financiera, es decir, se revelará tanto "el secreto de estado con el secreto de alcoba" (1989: 397).
Cronotopo de la ciudad provinciana	Otro de los cronotopos que Bajtín explica en sus ensayos *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica* (1989) es el de la ciudad provinciana. Con respecto a este, el teórico especifica que tiene la peculiaridad en su elemento temporal de ser cíclico, es decir, que se hace presente una repetición de lo corriente. Por lo anterior, el tiempo carecerá de curso histórico progresivo y cada día se llevarán a cabo los mismos hechos, los mismos temas de conversación, las mismas palabras, etc. De acuerdo con Bajtín, "los rasgos de ese tiempo son simples, materiales y están fuertemente unidos a lugares corrientes: a casitas y cuartitos de la pequeña ciudad, a calles somnolientas, al polvo y a las moscas, a los clubs, al billar, etc." (1989: 398). Debido a su cualidad cíclica, suele utilizarse como trasfondo contrastante a las series temporales vitales y enérgicas.
Cronotopo del umbral	Con respecto al cronotopo del umbral, se explica que se encuentra fuertemente ligado al cronotopo de la crisis y al de la ruptura vital. El autor ruso expone que este tipo de cronotopo, en el caso específico de la literatura, es siempre metafórico y simbólico. En este se llevarán a cabo acontecimientos relacionados con el momento de la toma de decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral). Bajtín pone como ejemplo particular las novelas de Dostoievski y muestra cómo es en este cronotopo y los contiguos a él donde se presentan las acciones principales de las crisis, caídas, regeneraciones, aciertos, decisiones que determinan toda la vida del hombre. De acuerdo con el autor "el tiempo es en ese

	cronotopo un instante que parece no tener duración, y que se sale del transcurso normal del tiempo biográfico" (1989: 399).

Tabla[62] 1: Tipología del cronotopo según Bajtín (1989: 394-402).

Como se puede dar cuenta, los cronotopos expuestos en la Tabla 1 tienen en su composición tres elementos fundamentales, el tiempo, el espacio y la acción. De esta manera se entiende que no todo espacio-tiempo es un cronotopo, pues es indispensable que exista en él un acontecimiento o una serie de acontecimientos que motiven la evolución argumental. En este sentido, Bajtín explica que los cronotopos "son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento." (1989: 400). Aunado a lo anterior, el filósofo ruso expone en sus notas finales que en su obra ha contemplado una parte de los grandes cronotopos, dejando claro que cada uno de ellos puede incluir más cronotopos, ya que cada motivo puede tener el suyo (Bajtín, 1989: 402), sin embargo, especifica que:

> En el marco de una obra, y en el marco de la creación de un autor, observamos multitud de cronotopos y relaciones complejas entre ellos, características de la obra o del respectivo autor; además en general, uno de esos cronotopos abarca o domina más que los demás […] los cronotopos pueden incorporarse uno a otro, pueden coexistir, combinarse, sucederse, compararse, confrontarse o encontrarse complejamente interrelacionados […] el carácter general de esas interrelaciones es dialogístico […]. Dicho diálogo entra en el mundo del autor, del intérprete, en el mundo de los oyentes y lectores. Y esos mundos son también cronotópicos (1989: 402-403).

De esta manera es visible la característica dialógica de los cronotopos y su conexión con el mundo existente fuera de la obra. Es tarea de esta investigación dilucidar los cronotopos presentes en las obras propuestas como corpus de esta investigación, pero, sobre todo, explorar la utilidad de esta categoría de análisis en dos soportes diferentes a la novela, drama y cine documental. Lo anterior tomando en cuenta las particularidades discursivas de cada soporte.

[62] Las tablas que a partir de este punto se expongan han sido elaboradas por la autora de esta investigación con apoyo en la información citada en las mismas para facilitar su organización y comprensión. Cuando se trate de tablas tomadas de algún otro autor, será especificado en cada caso.

En párrafos anteriores ya se advirtió que los cuatro conceptos bajtinianos elementales en esta investigación se encuentran entrelazados, y que, en su conjunto, contribuyen al estudio de las relaciones dialógicas presentes en toda entidad lingüística. Lo anterior justifica que en la presente tesis sean tomadas en cuenta las cuatro nociones con la finalidad de ofrecer un estudio lo más completo posible y acorde a la perspectiva de M.M. Bajtín. Hasta este momento se han expuesto estas herramientas de manera general con la finalidad de mostrar la propuesta de este teórico ruso. Así, a modo de resumen, se presentan las definiciones esenciales de estos cuatro términos:

Conceptos bajtinianos clave para el estudio de las obras seleccionadas como corpus	
Heteroglosia	Es la condición básica que rige la operación del significado en cualquier enunciado. Es lo que asegura la primacía del contexto sobre el texto. En cualquier momento, en cualquier lugar, habrá un conjunto de condiciones — sociales, históricas, meteorológicas, fisiológicas — que asegurarán que una palabra pronunciada en ese lugar y en ese momento tendrá un significado diferente al que tendría bajo cualquier otra condición; Todos los enunciados son heteroglósicos porque son funciones de una matriz de fuerzas prácticamente imposibles de recuperar. y por lo tanto imposible de resolver (Bajtín, 1981: 428).
Dialogismo	El dialogismo es el modo epistemológico característico de un mundo dominado por la heteroglosia. Todo significa y es entendido como parte de un todo: hay una interacción constante entre significados, cada uno de los cuales tienen el potencial de condicionar a los demás. Lo que afectará al otro, cómo lo hará y en qué grado es lo que realmente se resuelve en el momento de la emisión. Este imperativo dialógico, ordenado por la preexistencia del mundo del lenguaje en relación con cualquiera de sus habitantes actuales, asegura que no pueda haber un monólogo real (Bajtín, 1981: 426).
Polifonía	Se refiere precisamente a la construcción de las voces de los personajes y el narrador en la novela. Como sugiere su etimología, el griego para "muchas voces". Como señala Roger Fowler, el término "metáfora musical" simple "se refiere a la presencia conjunta de voces independientes pero interconectadas". Bajtín argumenta que los personajes y los narradores son conocidos por sus voces dentro de un texto y no de cualquier otra característica. Es la forma en que se organizan estas voces lo que determina si una obra es polifónica o no. (Vice, 1997: 112).

Cronotopo	Literalmente, "espacio-tiempo". El cronotopo es una unidad de análisis para estudiar textos de acuerdo con la relación y la naturaleza de las categorías temporales y espaciales representadas. El carácter distintivo de este concepto, en oposición a la mayoría de los otros usos del tiempo y el espacio en el análisis literario, radica en el hecho de que ninguna de las dos categorías es privilegiada; son completamente interdependientes. El cronotopo es una óptica para leer textos como rayos X de las fuerzas que actúan en el sistema cultural del que surgen (Bajtín, 1981: 425).

Tabla 2: Conceptos bajtinianos clave para esta investigación.

Las aportaciones teóricas expuestas hasta este punto serán retomadas y adaptadas para el estudio de las dos obras propuestas como corpus de esta tesis. Es decir, heteroglosia, dialogismo, polifonía y cronotopo se retomarán y adecuarán de acuerdo con las características que cada soporte requiera para la dilucidación de las relaciones dialógicas que los conforman. Así, es posible que estos conceptos bajtinianos funcionen de manera distinta en el texto dramático y en el discurso documental, pues cada uno posee cualidades que lo distinguen como soporte. Es tarea de este estudio poner a prueba esta teoría con la finalidad de dar cuenta de su utilidad en dichos discursos.

Por lo anterior, los siguientes dos capítulos presentarán, en su primera sección, una exposición teórica de lo que se ha discutido hasta el momento con respecto a las herramientas bajtinianas y su puesta a prueba tanto en el cine, como en el texto dramático. Es decir, se proporcionará un panorama previo a la fase de análisis que exponga diversas posturas teóricas recientes acerca de cada soporte y sus posibilidades o no de estudio desde esta mirada. De esta manera, se pretende plasmar una sección específica para el documental y para el texto dramático con el objetivo de exponer las especificidades de cada soporte y poder proponer una metodología de análisis adecuada a sus características y recursos discursivos. Posteriormente, se pondrán a prueba estos recursos bajtinianos para lograr identificar sus funcionalidades y limitaciones.

Capítulo III *Malintzin, la historia de un enigma* (2018), un documental de tipo narrativo

El tercer capítulo de esta investigación estará destinado a reflexionar acerca del documental como discurso audiovisual. En la primera parte de esta sección se abordarán las distintas aproximaciones que se han interesado por repensar el concepto 'documental'. Se incluyen aportes realizados por autores como Grierson (1932), B. Nichols (1997) y Plantinga (2011) con la finalidad de establecer una definición particular tomando en cuenta las características del documental *Malintzin, la historia de un enigma*. Se presentará en este mismo apartado la tipología propuesta por B. Nichols (1997) acerca de las distintas modalidades de representación que se pueden identificar en el documental y sus características. Lo anterior con el objetivo de poder proporcionar una primera caracterización del documental que se analiza en esta tesis desde la postura teórica de dicho autor. Hecho esto, se procederá a exponer una segunda caracterización, esta vez tomando en cuenta una de las particularidades de este discurso audiovisual, es decir, su cualidad narrativa. En la última parte de este capítulo se estarán presentando una serie de reflexiones en torno a los conceptos de narratividad y relato audiovisual, para posteriormente, ir fundamentando la naturaleza narrativa del objeto de estudio de esta investigación.

Aunado a esto, se explicará de qué manera se manifiesta dicha narratividad en *Malintzin, la historia de un enigma* con el objeto de mostrar la doble función que ejecutan determinadas escenas. Lo anterior con base en la exposición de las distintas modalidades de narratividad presentes en el discurso propuestas por Ryan (1992): narratividad simple, compleja, figurada e instrumental. Finalmente se expondrán los contenidos teóricos pensados por A. Gaudreault en torno al estatuto del cine como discurso narrativo, concatenando al mismo tiempo ejemplos tomados del documental que aquí se estudia. Se incluyen en este último apartado las características del relato cinematográfico; la explicación del concepto 'meganarrador' (sus funciones, capacidades y sus modos de manifestarse en el cine); el término montaje[63] y la

[63]Las descripciones de este concepto que se utilizarán en esta tesis han sido seleccionadas pensando en su utilidad para la explicación del documental, objeto que interesa explicar en esta investigación. Por lo anterior, no se pretende hacer una historia del montaje, sino perseguir una finalidad analítica. De esta manera, podemos encontrar una primera aproximación global de este término en la *Enciclopedia de teoría narrativa Routledge* (2005), donde se expone lo siguiente: El término "montaje" se refiere al arte de editar películas. En un sentido

manera en la que se presenta en *Malintzin, la historia de un enigma* para dar cuenta de su estructura y modo de organización.

Se cerrará este tercer capítulo con una breve conclusión parcial derivada de las reflexiones teóricas ya expuestas en líneas anteriores.

3.1 El documental como género en la actualidad

Para poder entender la naturaleza de este tipo de discurso se presenta la necesidad de definir lo que es el documental. Aunque parece ser una tarea sencilla, a lo largo de diversas

más estricto, se refiere al conjunto de técnicas de montaje asociadas a los cineastas soviéticos de los años veinte. Estas técnicas enfatizan las yuxtaposiciones dinámicas y a veces discontinuas presentes en las películas [texto original: The term 'montage', at the broadest level, refers to the art of editing film. More narrowly, it refers to the set of editing techniques associated with the Soviet Montage filmmakers of the 1920s. These techniques emphasise dynamic and occasionally discontinuous juxtapositions] (444). De acuerdo con Marcel Martin (2002) esta noción hace referencia a: "la organización de los planos de un *film* en ciertas condiciones de orden y duración" (144). En el *Diccionario técnico Akal de cine* (2004) se especifica además que se trata de la: "Totalidad del proceso de unir la película hasta que la obra alcanza su forma definitiva, lo cual incluye seleccionar y dar forma a los planos, disponer en un orden planos, escenas y secuencias, mezclar todas las bandas de sonido e integrar la banda de sonido definitiva con las imágenes" (328). Finalmente, y siguiendo con el objetivo analítico que se persigue con este concepto, Gardies y Bessalel (1992) exponen que "En el sentido técnico, la palabra 'montaje' designa tres etapas sucesivas en la realización de un filme: 1) la selección de las *rushes*; 2) la puesta de extremo a extremo; y 3) su conexión rítmica y expresiva. […] Se refiere a la organización concertada de los diversos campos dentro de/y en las diversas cadenas significantes (banda de imágenes*, banda sonora* y la puesta con respecto a una con la otra)." (143-146). Aunado a lo anterior, estos autores han establecido cuatro funciones principales del montaje: "En primer lugar, una función "sintáctica" de estructuración del texto*, es el montaje que, al inicio, organiza la segmentación del flujo fílmico*. En segundo lugar, una función "semántica": es con el montaje cuando se pasa del "cinematógrafo" como herramienta de grabación de lo real al "cine" como lenguaje*. Esta función puede describirse a sí misma en dos niveles. Primero, en un nivel muy general, el montaje es productor de sentido, esta productividad llamada a veces efecto-montaje*, está presente siempre en todo montaje no importa cuál sea. La famosa fórmula de Eisenstein según la cual "el montaje de los planos no conduce a su cantidad, sino a su producto", da cuenta, por lo que concierne a las imágenes, de este rol semiogenético del montaje. Pero el montaje también es creador de efectos localizados como el efecto "movimiento"* (una sucesión rápida de planos fijos que induce una impresión de movimiento, explotada particularmente por Eisenstein con las imágenes del león que se levanta, en el Cuirassé Potemkine, pero también por cineastas que utilizan el montaje corto; el efecto "expresión psicológico" (evidenciado por la experiencia de Poudovkine-Koulechov*; el efecto "homogeneidad temporal" (acciones sacadas de temporalidades disyuntivas que pueden aparecer como simultáneas o sucesivas; el efecto "retórico" (es del montaje que, en esencia, surgen en el cine las metáforas y las metonimias); finalmente, el efecto "estilístico", que atestiguan las partes estéticas puestas por el cineasta, como en Welles las famosas tomas en contrapicado. En tercer lugar, una función "discursiva": es gracias al montaje que la lengua cinematográfica puede formular ciertos tipos de discursos* inmediatamente reconocibles, como el discurso narrativo, el discurso informativo, el discurso incitativo de la publicidad o propaganda o incluso el discurso poético. El cuarto y último lugar, el montaje tiene una función "enunciativa", es gracias al montaje, en efecto, que la enunciación* puede mostrarse (películas de Godard, Robbe-Grillet, etc.) o, por el contrario, disimularse (películas clásicas que se caracterizan por un montaje "transparente", que vive para ocultar tanto como sea posible el trabajo enunciativo)." (143-146). [Versión en español, la versión original se encuentra en francés en el diccionario *200 mots-clés de la théorie du cinéma* (1992). Algunos otros teóricos que se han interesado en definir este concepto son: Weber (1982); Eisenstein (1976); Aumont (1979) y Bazin (1975).

investigaciones se ha discutido este punto con mucho interés y ha sido motivo de debate. Lo anterior debido a que algunos autores, que serán abordados enseguida, han intentado definir al documental considerando la manera en la que dialoga con el cine de ficción. Por ejemplo, es ya conocida una de las primeras definiciones de este género cinematográfico desde la perspectiva de Grierson (1932). Este autor indica que se puede denominar documental a un tipo de filme de 'no ficción' en el cual "pasamos de la llana … descripción del material natural, a sus disposiciones, cambios y formaciones creativas" (Plantinga, 2011: s.p.). Es claro que esta primera aproximación intenta separar al género documental del cine de ficción y que además aporta con el elemento creativo la posibilidad de retomar la realidad añadiéndole un punto de vista. No obstante, para Carl Plantinga, 'la formación creativa' no es un elemento distintivo de dicho tipo de filme, pues este autor afirma que se trata de una característica presente en todo tipo de películas. Es decir, que dicha creatividad echa mano de una serie de recursos como: "la estructura retórica o narrativa, la edición, la dirección de fotografía, el diseño de sonido y, más polémicamente, las reconstrucciones y aún la manipulación de acontecimientos profílmicos" (Plantinga, 2011: s.p.).

Este investigador retoma las palabras de C. Metz, quien afirma que "toda película es una película de ficción" (1975) y las enriquece expresando que, de hecho, todo acto de comunicación humana que conlleve la narración entraría a la categoría de ficción. Para Plantinga, la ficción consiste entonces, en la selección, manipulación, omisión y arreglo de cualquier material narrativo. Es decir, en el acto de narrar se implican una suerte de decisiones acerca de lo que se quiere decir o mostrar y sobre cómo será dicho o mostrado (Plantinga, 2011: s.p.). En ese mismo sentido, el autor manifiesta que, debido a estos artilugios narrativos, no se puede hablar del documental como un discurso objetivo porque la eliminación de todo rastro de subjetividad[64] se vuelve una tarea casi imposible. Incluso si hablásemos del *cinéma vérité,* como expone Plantinga, no se podría ocultar la presencia del punto de vista y de la selección de secuencias a la hora de llevar a cabo el proceso de montaje. Ante esto, el autor llega a la conclusión de que, si bien no podemos encontrar ninguna película documental que

[64] Para Gaudreault y Jost las marcas o huellas de subjetividad en el cine: "pueden a veces remitir a alguien que ve la escena, un personaje situado en la diégesis, mientras que, en otras ocasiones, trazan solapadamente la presencia de una instancia situada en el exterior de la diégesis, una instancia extradiegética, un 'gran hacedor de imágenes' (1995: 51).

llegue al ideal objetivo de realismo absoluto, se podría, no obstante, considerar que hay documentales más objetivos que otros (Plantinga, 2011: s.p.). En esta misma línea de ideas, Plantinga propone dos posturas que adopta el cineasta con respecto a la proyección del mundo narrado de su trabajo fílmico:

- Postura asertiva: Esta postura provoca que el cineasta presente un mundo en el cual los estados de cosas se muestran o representan tal como ocurren en el mundo real (Plantinga, 2011: s.p.).
- Postura ficticia: Cuando el cineasta toma esta postura hacia el mundo proyectado, no se afirma que el estado de las cosas representadas forme parte del mundo real, más bien es presentado con intenciones de entretenimiento y enseñanza de la audiencia (Plantinga, 2011: s.p.).

De acuerdo con Plantinga, un filme de tipo documental estaría adoptando una postura asertiva (no todos los documentales, puesto que dentro del mismo género se encuentra lo que se conoce como 'falso documental'. En este caso, la postura adquirida sería la ficticia). Tomando en cuenta lo dicho, para el académico, el documental debería ser tratado como "una representación verídica afirmada" (Plantinga, 2011: s.p.), ya que el acto ilocutorio [65] característico del documental (siguiendo la teoría de los actos de habla de Austin) consiste en proporcionar una representación que implique estados de cosas que formen parte del mundo 'real', que sean confiables y/o exactos.

A partir de la exposición referente a las reflexiones de Plantinga, se puede concluir que para él un documental es un filme de ficción al conllevar en su producción la manipulación de cualquier tipo del material profílmico. Además, este autor elimina el concepto de objetividad total y nos habla de una postura asertiva que es adoptada con la finalidad de aportar al filme la calidad de "realidad" y afirmación. Desde una perspectiva similar, Bill Nichols nos habla acerca de que los filmes de tipo documental pertenecen a los 'discursos de sobriedad'. Para este autor, la característica principal de este tipo de discursos es que en raras ocasiones es referente a personajes, sucesos o mundos enteros 'ficticios' (a menos que estos funcionen

[65] En la teoría de los actos de habla de J.L. Austin se hace referencia al acto ilocutorio y se explica que se trata de la intención o finalidad que tiene el enunciante al decir algo (1962).

como simulaciones pragmáticamente útiles del auténtico). Los discursos de sobriedad, como explica Nichols, poseen un efecto moderador "porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente. […] Son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad" (1997: 32). Esta posición se asemeja mucho a la propuesta por Plantinga y es llevada más directamente a determinadas funciones sociopolíticas.

Aunado a lo anterior, Nichols explica una de las funciones características del cine documental que lo distinguiría del cine de ficción. De acuerdo con este autor, cuando los espectadores nos disponemos a ver un documental "no nos preparamos para comprender una historia, sino para entender un argumento. Lo hacemos en relación con sonidos e imágenes que tienen un nexo característico con el mundo que todos compartimos" (1997: 34). En este sentido, la estructura de las escenas del filme documental estaría apelando al argumento que se sostiene con base en material probatorio, pues según Nichols:

> En el documental, una escena típica establece el tiempo y el lugar, así como un nexo lógico con escenas anteriores; presenta la naturaleza probatoria de alguna porción de una argumentación más amplia (como una ilustración, ejemplo, entrevista con testigo o experto, metáfora visual o contrapunto sonido/imagen) y acaba con sugerencias sobre cómo la búsqueda de una solución puede llevar a otra escena, en otro tiempo o lugar. […] De hecho, las escenas documentales están más firmemente organizadas en torno al principio del sonido, o del comentario hablado, que las escenas de ficción. […] La estructura narrativa del documental depende generalmente de un montaje probatorio[66] en el que las técnicas narrativas clásicas sufren una modificación significativa. […] el documental organiza los cortes dentro de una escena para dar la impresión de que hay una argumentación única y convincente en la que podemos situar una lógica determinada. […] El documental clásico tolerará fisuras o saltos en el espacio y el tiempo siempre que haya continuidad en el desarrollo del argumento (Nichols, 1997: 49-50).

[66] Se entiende por 'montaje probatorio' desde la perspectiva de Nichols, como un tipo de montaje "en el que lo que vemos, ilustra lo que oímos" (Nichols, 1997: 138). En este sentido, la lógica del documental se encuentra organizada de tal manera que apoya, mediante la ilustración de pruebas, lo que la voz de la narradora delegada va exponiendo. En el caso del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018) estas pruebas consisten en la mostración de códices, mapas y la exposición de los investigadores. Más adelante se dará cuenta de la estructura del documental tomando en consideración los elementos que entran en juego en el montaje.

De la cita se puede comprender que la función primordial de los sonidos y las imágenes en el cine documental es representar pruebas que sostengan el argumento. Este factor sería una distinción más del documental, ya que en las películas de ficción tanto la estructura de las escenas como los sonidos y las imágenes están en función de la trama. Si bien en el documental esto también sucede, su principal pretensión es la recuperación de argumentos[67].

En este mismo orden de ideas, Niney discute el valor 'didáctico' del documental como parte de sus rasgos distintivos al explicar que la mayor parte de los documentales ya no son didácticos. En este mismo sentido, el autor señala que, si con el concepto 'didáctico' se está hablando de que el documental busca enseñarnos algo acerca del mundo y de sus habitantes, entonces esta característica podría funcionar de la misma manera para las películas de ficción. Para este autor, si esto fuese así, el documental sería "una ficción aburrida, disfrazada con un comentario" (Niney, 2015: 16). No obstante, debe mencionarse que no todos los documentales tienen que ser didácticos, es decir, existe la posibilidad de que un documental pretenda simplemente crear un punto de vista o quizá atender únicamente a la experiencia artística y estética del filme, esto sin la necesidad de poseer en sus cualidades el elemento didáctico.

De lo que se ha discutido hasta este punto podemos ir pensando en una definición del documental que conlleve en su naturaleza la comprensión de aquellos puntos de intersección, así como las diferencias estructurales que contribuyan a distinguirlo del cine de ficción. Para esta tesis, el documental será definido como: un discurso audiovisual que comparte ciertos recursos del cine de ficción para construir una narrativa que se apoya en material probatorio de diversa índole, sin el afán de alcanzar una objetividad de lo representado[68]. Una vez establecida la definición del documental que se utilizará, con fines heurísticos, para esta investigación, se presentará la tipología que nos ofrece Bill Nichols acerca de este tipo de cine. Esta clasificación es aceptada por varios teóricos y se tomará como referencia para dar cuenta si *Malintzin, la historia de un enigma* encaja o no en una de las modalidades propuestas por

[67] François Niney coincide con Nichols al expresar que el documental es "una película (o un video) que se opone a la película de ficción, un poco como el ensayo a la novela" (2015: 15). A pesar de que no se profundizará en esta idea, pareció interesante mencionar esta comparación con la finalidad de comprender el valor argumentativo de cada soporte.

[68] Esta definición está diseñada tomando una perspectiva heurística, es decir que este concepto apela específicamente a las características del objeto de estudio de la presente investigación.

Nichols o si posee quizá en sus características estructurales y organizacionales una mezcla de ellas. Como sostiene el autor, la mayoría de los documentales poseen una cualidad híbrida con respecto a esta tipología y pueden contener características de varias modalidades de representación. Cabe mencionar en este punto que las modalidades que propone este teórico se basan principalmente en formaciones discursivas, en prácticas institucionales y en convenciones comunicativas. Nichols menciona que la función de esta propuesta consiste en servir como un modelo heurístico de lo que se observa en la práctica del quehacer documental (1997: 102).

Enseguida se presenta la Tabla 3 que ilustra las características de cada una de las modalidades del documental establecidas por Bill Nichols:

Modalidad	Características
Expositiva	Este tipo de documental va dirigido directamente al espectador con base en intertítulos o voces (generalmente una voz omnisciente) que exponen un discurso acerca del mundo histórico. Esta es la modalidad que más se aproxima al ensayo o al informe expositivo clásico. Desde la década de 1920, la modalidad expositiva ha sido y sigue siendo la principal forma de transmitir información. El papel que juega el comentarista se vuelve crucial, pues su retórica argumentativa provoca que el documental vaya avanzando de acuerdo con su necesidad de persuasión. Con respecto al comportamiento del montaje, se puede decir que funciona para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. Esta modalidad enfatiza la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. Un documental expositivo generalmente presenta un nuevo campo de atención al que se pueden aplicar conceptos y categorías familiares. De acuerdo con Nichols, una ventaja de este tipo de documental es que es posible abordar un tema dentro de un marco de referencia que simplemente es dado por establecido. Un documental expositivo puede contener entrevistas, sin embargo, estas suelen quedar subordinadas a un discurso ofrecido por el propio filme. Esta argumentación normalmente se ofrece mediante una invisible "voz omnisciente" o de una voz de autoridad que habla en nombre del texto. Por lo anterior, las voces de otros quedan concatenadas en una lógica textual que las incluye y orquesta. Por lo tanto, esas voces no participan en la elaboración

	de la argumentación, más bien son utilizadas para respaldarla, para aportar pruebas o para justificar aquello a lo que hace referencia el comentario. De esta manera, la voz de autoridad pertenece al propio texto fílmico en lugar de a quienes han sido reclutados para formar parte del mismo. En lo que respecta al espectador, se puede decir que él espera que el documental expositivo tome forma en torno a la solución de un problema o un enigma (Nichols, 1997: 68-72). Siguiendo a Nichols lo que sucede con los documentales expositivos y los de observación es que tienen a invisibilizar la labor de producción, el proceso de enunciación y los efectos del aparato de filmación (1997: 92).
De observación	La modalidad de observación es lo que otros autores han denominado 'cine directo' o *cinéma vérité*. Este tipo de documental intenta hacer énfasis en la no intervención del realizador, cediendo de esta manera el control a los sucesos que se desenvuelven frente a cámara. El montaje se convierte en un aliado importante para este tipo de filmes porque potencia la impresión de temporalidad auténtica. Por lo anterior, recursos como la voz *over*, la música que acompaña la escena observada, los intertítulos, las entrevistas y las reconstrucciones quedan completamente descartados. Según Nichols, una característica que poseen es el trato indirecto, ya que los actores sociales hablan entre ellos en lugar de hablarle a la cámara. En el documental de observación es común que el sonido esté sincronizado y que existan tomas largas. En cuanto a las escenas de esta modalidad, es posible encontrar una similitud con la ficción narrativa clásica, pues "presenta una plenitud y unidad tridimensionales en las que la situación del observador está perfectamente determinada" (Nichols, 1997: 73). Los documentales de observación tienden a centrarse en la descripción exhaustiva de lo cotidiano y no a la solución de un problema como sucede con la modalidad expositiva. En este tipo de representación la función principal de la edición consiste en mantener una continuidad espacial y temporal, mas no para mostrar una continuidad lógica en una argumentación. La presencia y fijación de la cámara sugiere un compromiso con lo personal e inmediato. Por ello, se puede comparar a lo que un observador podría experimentar sin ningún tipo de mediaciones ante una reproducción de la vida tal cual se vive. Por lo anterior, el filme de observación aborda con más facilidad la experiencia contemporánea (Nichols, 1997: 72-78).

Interactiva	En el documental de tipo interactivo el realizador tiene la libertad de participar activamente en un encuentro cara a cara con otros actores sociales. (Nichols, 1997: 78-92). Esta modalidad hace énfasis en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración o validez. Debido a que la voz del realizador se hace escuchar en el lugar de los hechos y se desplaza hacia los actores sociales reclutados (y no a los espectadores), sus comentarios y respuestas aportan un factor importante en el discurso del filme. La función del montaje en los documentales interactivos consiste en conservar una continuidad lógica entre las perspectivas individuales. La entrevista es la forma en la que generalmente se lleva a cabo la interacción entre el realizador y los otros participantes. Cabe resaltar en este punto que en una entrevista la distribución del poder no se da de manera igualitaria, pues se trata de un discurso jerárquico similar al de la confesión o el interrogatorio. Además, estas entrevistas son presentadas como prueba del discurso que sostienen. También existe la posibilidad de que se dé esta interacción en una modalidad distinta a la entrevista formal, en estos casos, la comunicación entre las partes fluye de manera equitativa. Por lo tanto, deben negociarse los términos y condiciones del tipo de intercambio comunicativo que adoptarán. Este tipo de documental puede tomar diversas formas, sin embargo, en todas debe existir el encuentro entre el realizador y los actores sociales.
De representación reflexiva	La modalidad de representación reflexiva ponte en el centro de su atención el cómo hablamos acerca del mundo histórico, es decir, se enfoca en las propiedades del propio texto cinematográfico. Como señala Nichols: “Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no solo a lo que respecta a forma y estilo, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos” (1997: 93). Por lo anterior, este tipo de documental se plantea cuestiones que giran en torno al cómo puede ser una representación adecuada a aquello que representa. Esta modalidad enfatiza el encuentro entre el realizador y el espectador. Así, se busca llevar al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el documental y de la relación de dicho documental con lo que representa. Aunado a lo anterior, se hace hincapié en la mediación del aparato cinematográfico en el proceso de representación. De esta manera la conciencia del espectador se enfoca en dos elementos fundamentales: por un lado, todo aquello

	que se sostiene y apoya la tradición documental, y por otro, el mundo que se encuentra más allá. De esta concienciación surgen cuestionamientos hacia el propio género sobre su estatus, sobre sus convenciones, sobre sus efectos y sobre sus valores. Por lo tanto, el espectador experimentará la existencia del texto en su campo interpretativo. En este sentido, para Nichols, la reflexividad y la concienciación se mueven en el mismo plano porque mediante una conciencia de la forma, de la estructura y de sus efectos es posible la creación de nuevas formas y estructuras, no solamente en el ámbito estético, sino en la práctica social. Esta modalidad suele recurrir a las convenciones del realismo para interrumpirlas y dejarlas al descubierto, lo que nos recuerda a la propuesta dramática de B. Brecht y su técnica de 'extrañamiento'. De acuerdo con Pavis: "Al criticar el efecto de ilusión de la escena naturalista, Brecht intentó sustituir el reconocimiento-aceptación por el reconocimiento-crítico al extrañar el objeto presentado: 'Una imagen extrañada es aquella que permite reconocer lo representado, pero también hace que aparezca como extraño' (Pequeño Organon 42)" (1984: 409). Peter Wollen refiere que la cualidad reflexiva se refiere a dos tipos de materialidades, la primera con respecto a la forma del significante cinematográfico, es decir, en términos estéticos. Y la segunda, se refiere a la materialidad de las prácticas sociales, aquí se atiende tanto lo referente al quehacer cinematográfico, como todo aquello relacionado con las prácticas discursivas e institucionales que caracterizan a una sociedad. Estas dos materialidades forman parte de las preocupaciones del cine político y brechtiano (Nichols, 1997: 103). Así, la reflexividad política intentará suprimir aquellas incrustaciones ideológicas que sostienen, con base en discursos y prácticas cotidianas, un orden social determinado (Nichols, 1997: 93-106).

Tabla 3: Las modalidades de representación en el documental según Nichols (1997: 92-106)

3.1.1 Caracterización de *Malintzin, la historia de un enigma*

Una vez abordada la clasificación propuesta por Nichols, es posible en esta sección brindar una caracterización del documental *Malintzin, la historia de un enigma* que tome en cuenta los aportes de este teórico. Desde esta perspectiva, se entiende que cada una de las modalidades presentadas expone sus recursos narrativos y argumentativos de manera

diferente, pues cada una da vida a distintos tipos de textos. Estos últimos atienden diversas cuestiones éticas y estructuras discursivas y apelan también a determinadas expectativas por parte del receptor (Nichols, 1997: 67-68). De la tipología expuesta en la sección anterior, la modalidad de representación reflexiva se presenta en la mayoría de los documentales. Ante esto, Nichols explica que en los filmes de este género se presenta la reflexividad mediante las siguientes estrategias:

a) Reflexividad política: El autor explica que este tipo de reflexividad opera primordialmente en la conciencia del espectador con la finalidad de adquirir un riguroso conocimiento de lo común, es decir, lo que compartimos como miembros de un grupo social. El término concienciación, de acuerdo con Nichols, hace referencia a una conciencia social o colectiva, es decir que se sitúa en un contexto social y no en uno individual.
b) Reflexividad formal[69]: Nichols explica que se trata de técnicas que centran su interés en la identificación del dispositivo formal del documental. En este sentido, se cita uno

[69] Nichols desglosa una serie de estrategias dilucidadas en la reflexividad formal, sin embargo, al no ser esta modalidad reflexiva una característica del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018) y, por lo tanto, no ser pertinentes para su caracterización se presentarán dichas estrategias en este apartado: Con respecto a las distintas formas en las que se puede materializar una reflexividad formal se puede mencionar la siguiente categorización:
1) Reflexividad estilística: En esta primera categoría se encuentran aquellas estrategias que rompen con las convenciones estilísticas. De esta manera son presentados en el filme giros inesperados, rupturas a las normas internas introducidas por un texto o fisuras que orientan la atención del espectador a la labor estilística del documental. En este sentido se hace evidente que el espectador debe conocer de manera previa las convenciones estilísticas del documental, pues de ello depende el proceso de reflexión. Nichols expone que un ejemplo de este tipo de estrategias sucede cuando se emplean algunos elementos subjetivos que pueden plantear cuestiones relacionadas con la naturaleza de la certidumbre o con la actitud del realizador en relación con su trabajo (1997: 109).
2) Reflexividad deconstructiva: De acuerdo con el autor, este tipo de estrategia se distingue de la estilística al enfocarse más en los efectos de la estructura que del estilo del documental. Nichols expone que el objetivo primordial de este recurso consiste en alterar los códigos o convenciones dominantes en el documental. De esta manera intenta orientar la atención del espectador en el convencionalismo de la representación con la finalidad de despertar su reflexión acerca de lo que se había dado por supuesto o establecido. El autor menciona como ejemplos recientes *Sans soleil* de Chris Marker, *De granas événements et des gens ordinaires* de Raúl Ruiz y *Reassemblage* de Trinh T. Minh-ha y explica que estos desconstruyen varias de las convenciones relacionadas con la objetividad en el documental. En estos filmes, menciona Nichols, se destaca en tono reflexivo "la naturaleza condicional de cualquier imagen y la imposibilidad de llegar a una verdad indiscutible" (1997: 111).
3) Interactividad: En esta modalidad de representación se dirige la atención del espectador a la ausencia del realizador en los sucesos filmados, con esta estrategia se busca el reconocimiento de la naturaleza de la representación documental. Nichols explica que: "la interactividad puede funcionar de un modo reflexivo para concienciarnos de las contingencias del momento, la fuerza de configuración del proyecto de representación en sí y las modificaciones de acción y comportamiento que puede producir" (1997: 111).

de los ejemplos que propone el autor para explicar que esta estrategia reflexiva no necesariamente conlleva a una concienciación política explícita:

> Tanto *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock como *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea utilizan recursos formales para generar una conciencia reflexiva de la similitud entre cine y *voyeurismo* (ambos protagonistas disfrutan mirando a otros con prismáticos; ambos construyen narrativas a partir de lo que ven que implican temas de impotencia y deseo; ambos personajes están aislados de su ambiente social por cuestiones de profesión o clase). La reflexividad de *La ventana indiscreta* se mantiene esencialmente formal, siendo su dimensión política un subtexto reprimido (de la ambivalencia del hombre frente a la mujer, de la patología latente del *voyeurismo* y el fetichismo) que puede pasar desapercibido a la mayor parte de los espectadores (1997: 107).

De la tipología brindada por Nichols es posible crear la siguiente caracterización con respecto al documental *Malintzin, la historia de un enigma*. Se trata de una película[70] documental que posee principalmente características de las modalidades de representación de tipo expositivo y reflexivo. En cuanto a sus cualidades expositivas pueden mencionarse:

1. Una voz que presenta al texto fílmico y que guía la mirada, con el empleo de un discurso acerca del mundo histórico; en este caso acerca de un personaje que tuvo una participación relevante en los hechos desarrollados durante la conquista de Tenochtitlan. La función principal de esta voz es la de comentarista, por lo que su habilidad persuasiva se vuelve fundamental, pues su retórica argumentativa[71] motiva que el documental vaya avanzando. Al ser esta voz la que presenta y expone el documental, el resto de las voces quedan subordinadas a ella, sirviendo de esta manera como su respaldo para la aportación de pruebas o para la justificación de la tesis definida. Por lo anterior, la estructura del documental *Malintzin, la*

---

4) Ironía: Este tipo de representaciones se caracterizan por su falta de sinceridad puesto que lo que se dice no es lo que se quiere decir realmente. No obstante, cabe destacar que lo irónico posee en sus entrañas una clara conciencia de la tradición y plantea, de esta manera, una cuestión incisiva con respecto a la actitud del autor del documental frente al tema abordado. La ironía es poco común en el documental, perteneciendo así, de acuerdo con Nichols, a "una de las pocas formaciones discursivas o prácticas institucionales de nuestra cultura que han esquivado una buena parte del ímpetu del modernismo, la reflexividad y la ironía en general" (1997: 112).

[70] En esta tesis se utilizará indistintamente el concepto documental o película para referir al objeto de estudio aquí abordado.

[71] Bill Nichols utiliza en concepto 'argumentación': "en el sentido de exponer pruebas con [el] objeto de transmitir un punto de vista particular, [este elemento] constituye la espina dorsal organizativa del documental" (1997:169). Este documental presenta en su organización un montaje de tipo probatorio, concepto que se utilizará en lugar de 'argumentación' para evitar confusiones teóricas al respecto al entender que esta última noción engloba elementos más complejos en otras perspectivas teóricas y de análisis.

historia de un enigma se acerca mucho a la del informe expositivo y a la del ensayo. Al primero en el sentido de que se propone como objetivo la transmisión de información y conocimiento de acontecimientos de tipo factual. Al segundo porque este documental despliega una serie de materiales que ofrecen nuevas perspectivas a favor de una tesis. En este caso dicha tesis gira en torno a la desmitificación de la figura de la Malinche (elaborada mediante diversos discursos). Estos términos son usados en el entendido de buscar romper con los discursos hegemónicos sobre la Malinche, discursos que la han posicionado en su mayoría como una traidora (imagen que se cree fue inicialmente configurada, como se expuso en el Capítulo I de esta tesis, en la novela *Jicoténclal*[72] de 1826).

El documental *Malintzin, la historia de un enigma* comienza con la presentación de lo que se identifica como el objetivo de lo que se irá presentando a lo largo de la película. Este comentario inicial plantea como tesis[73] que Malinche no es la que nos han estado presentando a lo largo de la historia. Es presentada como una mujer inteligente y perspicaz con el coraje suficiente para enfrentarse a jefes y gobernantes de culturas distintas a la de ella. En una escena en la que se deja ver la imagen de la representación de la Malinche caminar entre una niebla y una oscuridad un tanto enigmática, se escucha decir lo siguiente a la voz presentadora: "El tiempo, sin embargo, convirtió su historia en un enigma. Y muchos años después de muerta en algo que nunca fue: una traidora a su gente. Esa imagen equivocada convirtió su nombre en un insulto, en adjetivo de traición y ultraje, eclipsando la figura de una mujer extraordinaria, maltratada y olvidada por la historia" (Fernando González Sitges, 2018: del min. 0:24 al min. 2:15). Con estas palabras comienzan a desplegarse una serie de materiales que irán aportando nuevas lecturas sobre este personaje y que apoyarán el distanciamiento de los discursos hegemónicos.

[72] Ver el apartado 1.1 b: La Malinche en el discurso literario, poético y teatral.

[73] Con respecto al planteamiento de una hipótesis en el documental, Rabiger expone lo siguiente: "Es una necesidad el plantearse una hipótesis de trabajo para la producción de un documental. Ya que es a partir de ella como podemos tener en claro lo mínimo que queremos que la película exprese, esto puede ser entendido como el mensaje base del documental" (1987: 40).



Ilustración 17: Fotograma del min. 0:24 al min. 2:15 *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)

2. En cuanto a la organización del material presentado a través del recurso al montaje documental, es posible identificar que este colabora al establecimiento de una continuidad retórica, que, de acuerdo con Nichols, se distingue de la continuidad temporal al no buscar una coherencia espaciotemporal como sucede en una narración (1997: 50). Es decir, en un relato cinematográfico los cambios en las escenas están organizados de tal manera que dan la sensación de tiempos y espacios únicos y unificados en los cuales podemos ubicar a los personajes. En el documental estos saltos no conllevan necesariamente esta lógica de continuidad espaciotemporal, sino que se le da mayor importancia al flujo de pruebas al servicio de una lógica retórica dominante. Es así como en *Malintzin, la historia de un enigma* se pueden localizar los siguientes elementos que entran en juego en el montaje: voz guía del argumento; recreaciones de los acontecimientos sobre la vida de la Malinche; entrevistas en profundidad de diversos investigadores expertos en el tema y la exposición de mapas y códices. Todos estos materiales se encuentran orquestados en el montaje del documental y se ponen al servicio de un discurso que coadyuve a la formación de nuevas lecturas sobre la imagen de la Malinche. Cabe mencionar en este punto que el montaje se muestra buscando la eliminación de toda huella de enunciación explícita[74], por lo que en este documental no se observa ningún indicio que muestre el aparato de filmación. Aunado a lo anterior, con el

[74] Al negar la presencia de huellas de enunciación explícitas no se está negando la existencia de rastros de enunciación implícita, pues un discurso no proviene de la nada. En este sentido, Guadreault y Jost explican que, en el caso del cine, "las marcas de la subjetividad pueden a veces remitir a alguien que ve la escena, un personaje situado en la diégesis, mientras que, en otras ocasiones, trazan solapadamente la presencia de una instancia situada en el exterior de la diégesis, una instancia extradiegética, un 'gran hacedor de imágenes'" (1995: 51). Este concepto propuesto será abordado en la siguiente sección, pues es un término propio de la narratología fílmica, perspectiva que se abordará en el punto sobre las especificidades del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

montaje se enfatiza la impresión de objetividad, de esta manera, *Malintzin, la historia de un enigma* se vale de los siguientes recursos para lograrlo: la presentación de voces de autoridad en las entrevistas en profundidad. Aquí debe mencionarse que en el documental aparecen investigadores de diversas instituciones educativas y de investigación. Con este recurso se refuerza la credibilidad de los argumentos presentados y se añade un valor probatorio con la exposición de documentos de tipo factual, como los son los mapas y los códices[75] históricos. Dar la impresión de objetividad es una cualidad de la modalidad expositiva, según Nichols, por lo que su objetivo fundamental girará en torno al establecimiento de un juicio bien fundamentado.

3. Normalmente los documentales de tipo expositivo proponen la estructura problema-solución, sembrando en el espectador la esperanza de recibir al final de este la resolución de la problemática expuesta. No obstante, en *Malintzin, la historia de un enigma* no sucede así, pues en este se busca la concientización del espectador, característica principal de la modalidad reflexiva. Al apelar a la conciencia del espectador se pretende que este cree un criterio propio acerca de lo que se le presenta y argumenta. En el caso del documental en cuestión, se le exponen al receptor una serie de lecturas acerca de la imagen de la Malinche con la finalidad de que cada quien elija a la o las Malinches que considere aceptables de acuerdo con los argumentos expuestos en el documental. *Malintzin, la historia de un enigma* posee entre sus cualidades estrategias de reflexividad política, ya que este filme intenta suprimir ciertas incrustaciones ideológicas sobre Malintzin que han permanecido en discursos y prácticas sociales (en el Capítulo I se dio un muestreo de algunos de ellos). Por ejemplo, la supuesta traición a su pueblo que ha sido repetida incluso en discursos del entorno educativo. Es así como con este documental se busca operar en la conciencia del receptor con el objetivo

[75] En su investigación *Los códices prehispánicos y novohispanos en Mesoamérica como objetos de la escritura* (2015), Martínez define a los códices prehispánicos como: "objetos en los cuales se plasmaba la escritura de tipo pictográfico cuyos temas eran varios, los había para las crónicas históricas, mapas, los tributos, actos heroicos, por mencionar algunos. En la época colonial, despertado un interés por el tema indígena y sus creencias, la temática se amplió" (33). Este autor especifica además que: "se considera al códice mesoamericano, como aquellos documentos de origen manuscrito e impreso que cuentan con cierta antigüedad, que mantienen un valor, tanto histórico, social y cultural y que florecieron principalmente en la zona denominada Mesoamérica. Estos documentos, convertidos de formatos analógicos a digitales, también se les reconocerán como códice" (35). En la presente tesis, además de reconocer su valor factual al ser representaciones fidedignas de la imagen de la Malinche reconfigurada en tiempos de la conquista, se le otorgará un valor como vehículo narrativo al percibirse como un relato en imágenes que narra acontecimientos prehispánicos y de la conquista.

de que adquiera información y conocimientos más profundos sobre lo que se ha documentado en los últimos años sobre la vida de Malintzin. De esta manera se presentan nuevas lecturas y perspectivas sobre un personaje ya anclado en un marco de referencia y del que se han dado por sentado una serie de posturas.

3.1.2 Especificidades de *Malintzin, la historia de un enigma* como soporte audiovisual de la historia contada

Un documental de tipo narrativo

Malintzin, la historia de un enigma tiene la particularidad de poseer una carga narrativa importante. En este sentido se debe definir lo que se entiende por narratividad en esta investigación para justificar dicha cualidad. De acuerdo con *Encyclopedia of Narrative Theory* (2005) esta noción se refiere al conjunto de elementos opcionales que hacen que las narraciones sean más prototípicamente narrativas, es decir, a esas características que evocan los textos para que sean identificados, procesados e interpretados como narrativos[76]. Esta definición podría interpretarse de dos maneras: en primer lugar, da pie a pensar en la separación entre aquellos discursos reconocidos como narrativos (cuentos, novelas, fábulas, etc.), y aquellos que no son típicamente considerados como narrativos (teatro, poesía e incluso el ensayo). Sin embargo, una segunda interpretación aceptaría grados de narratividad en los textos. De esta manera se podría pensar que algunos textos son más narrativos que otros al tener entre sus cualidades algunos elementos necesarios para dilucidar dicha narratividad. Un ejemplo de ello es el hecho de que un discurso constituya un conjunto autónomo de situaciones y eventos que impliquen en su naturaleza un conflicto. Así, podemos decir que la presencia del aspecto anterior podría manifestar grados de narratividad en determinado texto.

Desde esta misma perspectiva, H. Porter Abbott explica que: "la narratividad sugiere connotativamente una cualidad sentida, algo que puede no ser completamente definible o puede ser sujeto a gradaciones. La distinción de Ryan entre 'ser una narrativa' y 'poseer narratividad' (2005c:347, 2006a:10-1) pone de manifiesto la diferencia: donde una narración

[76]Versión en español, el texto original es el siguiente:" It also designates the set of optional features that make narratives more prototypically narrative-like, more immediately identified, processed, and interpreted as narrative" (Encyclopedia of Narrative Theory, 2005: s.p.).

es un 'objeto semiótico', la narratividad consiste en 'poder inspirar una respuesta narrativa'" (2005c:347) (2014: s.n.). Debe aclararse en este punto que con dicha conceptualización no se está negando la existencia de documentales —o textos y discursos en general— con grados de narratividad cercanos a 0. No obstante, esa casi ausencia de narratividad no evita que los receptores puedan crear algo similar a un relato como una respuesta narrativa a partir del documental *Malintzin, la historia de un enigma*, por mencionar un ejemplo. El documental que concierne a esta investigación posee un alto grado de narratividad en su constitución por diversos factores. En primer lugar, la presencia de narraciones orales de los investigadores[77] sobre la vida de la Malinche y de la voz narrativa que orienta el documental entero. En segundo lugar, se incluye también la representación de la vida de Malintzin proyectada en pantalla con base en la recreación de escenarios y la puesta en escena de varias etapas y momentos de la vida de doña Marina. Estos dos elementos se yuxtaponen de manera complementaria puesto que gracias al recurso del montaje es posible dar cuenta de que las recreaciones apoyan las narraciones que los investigadores profieren de manera oral.

De esta manera, tomando en cuenta lo que propone H. Porter Abbott, como espectadores reconstruimos una narrativa sobre este personaje. Dos rasgos importantes de la narratividad que presenta el documental *Malintzin, la historia de un enigma* es que, por un lado, expone una serie de acontecimientos que giran en torno a una problemática, esta es, la mala reputación histórica de la que ha sido víctima la protagonista. Por otro lado, los hechos son representados de manera cronológica, reforzando con este rasgo la impresión de narratividad en el espectador[78]. En la Tabla 4 se muestran algunas de estas escenas en las cuales se despliegan estas representaciones sobre las distintas etapas en la vida de la Malinche:

Escenas que muestran una representación de los sucesos de la vida de la Malinche con base en recreaciones audiovisuales[79].

[77] Cabe aclarar en este punto que los investigadores no solo narran a lo largo del documental, sino que también exponen una postura crítica con base en la construcción de argumentos.

[78] No se puede dejar de mencionar la musicalización presente en el documental, pues este elemento también contribuye a la construcción de la narración.

[79] En esta Tabla se presentan parte de las recreaciones audiovisuales contenidas en el documental. En el Anexo A de esta tesis se encuentran todas las recreaciones que aparecen en *Malintzin, historia de un enigma* (2018) en el orden en el que son expuestas en dicho documental.

Min. Inicial	Min. Final	Descripción de la escena	Fotograma
00:24	02:14	Se muestra la entrada de la representación de la Malinche con la narración en voz *over* que describe la manera en la que es percibida la protagonista y presenta de manera general la tesis que será sustentada a lo largo del documental: desmitificar su imagen y mostrar nuevas lecturas sobre ella.	
03:00	04:32	Por medio de la narración en voz *over* se dan datos sobre lo que se cree fue su origen, Se representa con apoyo en una recreación audiovisual a Malintzin de niña.	
05:55	07:52	Se escucha hablar a uno de los personajes de la recreación en lengua maya (con subtítulos). Entra nuevamente la narradora en voz *over* mientras se muestra a Malintzin niña llegando con más esclavas a la nueva sociedad a la que fueron llevadas. Malintzin llega a su nuevo hogar.	
07:53	08:43	Diez años después se presenta a Malintzin viviendo adaptada en su nueva sociedad. Se le escucha hablar maya con fluidez (con subtítulos en español) e interactuando con más mujeres de su entorno. Se le representa aprendiendo habilidades de la agricultura.	

10:43	11:20	Se muestra la llegada de barcos españoles. La narración en voz *over* hace un recuento de cómo los mayas de Potonchán se enfrentaron a ellos intentando expulsarlos sin éxito.	
41:39	42:09	Encuentro entre Moctezuma y Cortés. Moctezuma se sorprende al ver que Malintzin es quien media la comunicación entre ellos.	
49:06	49:27	Se muestra a Cortés ante el cuerpo inerte de Moctezuma mientras la voz *over* de la narración explica las posibles razones de su muerte.	
59:10	1:00:05	Se muestra a Cortés y a Malintzin negociar con los ciudadanos de su nueva sociedad. La voz de la narración explica el papel de Malintzin en ese proceso.	

1:10:26	1:11:49	Continúa la explicación en voz en *off* de una de las expertas con el apoyo visual de la recreación. Se muestra a Malintzin caminar entre las calles. La experta menciona las justificaciones que llevan a concluir que su muerte ocurrió en el año de 1528. En el min 1:11:10 entra la narración en voz *over* y expone que Malintzin desapareció de la historia sin que sepamos cuándo, cómo o dónde murió. En la recreación Malintzin se desploma dejando caer una cesta de girasoles. En el min. 1:11:39 regresa la voz en *off* de la experta y explica que hay algunos documentos que mencionan que Malinche vivió hasta los años 1540.	

Tabla 4: Escenas que muestran una representación de los sucesos de la vida de la Malinche con base en recreaciones audiovisuales

La respuesta narrativa que evocan las representaciones de la vida de la Malinche es evidente, de hecho, con solo analizar las escenas de la Tabla 4 es posible inspirar una narración debido a la presentación de varios eventos sobre lo que supuestamente vivió Malintzin. Un elemento que fortalece la idea anterior es la secuencia cronológica que siguen los eventos representados en el documental *Malintzin, la historia de un enigma*. Este último elemento favorece también la comprensión de la narrativa que se presenta, haciendo que seguir la línea temporal de su vida sea más sencillo y simple.

3.1.2.1 La función de la narratividad en *Malintzin, la historia de un enigma*

En este sentido y retomando la idea de que los discursos pueden presentar ciertos grados de narratividad, Ryan[80] (1992) propuso cuatro categorías que ponen de relieve las distintas modalidades de narratividad de las cuales se pueden servir ciertos textos:

[80]Versión en español, las líneas originales son las siguientes: "Ryan (1992) distinguished between the simple narrativity of *anecdotes or *fairy tales (where the semantic dimension of the text primarily stems from a linear *plot revolving around a single problem); the complex narrativity of Dickens or Balzac (where *narrative structures appear on both the macro-textual and the microtextual level and where semantic integration obtains between the main plot lines and the subordinate ones; see PLOT); the figural narrativity of lyric, *historiographic, or philosophic texts (in this case, the sender of the text or its receiver constructs a narrative by reshaping universal claims, collective entities, and abstract contexts into particular characters and events; see NARRATIVISATION); and the instrumental narrativity of *sermons or debates (where narrative structures

- **Narratividad simple**: la autora considera en esta primera categoría las anécdotas o los cuentos de hadas, principalmente por manifestar una trama lineal que gira en torno a una única problemática.
- **Narratividad compleja**: esta modalidad abarca aquellos discursos al estilo de Dickens o Balzac, en donde las estructuras narrativas se presentan tanto a nivel macrotextual como a nivel microtextual, integrando las líneas argumentales principales y subordinadas.
- **Narratividad figurada**: esta modalidad se presenta cuando el emisor del texto o su receptor realiza una narración a través de la reconfiguración de afirmaciones universales, mediante entidades colectivas o por medio de contextos abstractos de personajes y acontecimientos particulares. Por ello, se trata de una modalidad manifiesta en los textos líricos, historiográficos o filosóficos.
- **Narratividad instrumental**: de acuerdo Ryan, es en este modo de narratividad donde las estructuras narrativas que se presentan en el nivel microtextual sirven para ejemplificar o aclarar un nivel macrotextual no narrativo. Por lo anterior se entiende que dichas estructuras apoyan propósitos de tipo probatorio, como sucede en el documental que se analiza en esta tesis.

Si quisiéramos describir la manera en la que se deja ver la narratividad en el documental *Malintzin, la historia de un enigma* tomando en consideración la categorización de Ryan (1992) se podría dar cuenta de que lo hace recurriendo a dos de las modalidades que propone la autora. En primer lugar, es posible vislumbrar que se vale de la modalidad de narratividad simple, pues se trata de un discurso que evidentemente presenta una narrativa sobre la vida de la Malinche, lo cual se logra con base en la recreación de acontecimientos que supuestamente ha vivido la protagonista. Además, esos sucesos están organizados de forma lineal y cronológica. Esta es identificada como la primera función narrativa del documental y se trata de la creación de un relato en torno a la figura de doña Marina. Enseguida se muestran algunas escenas que son mostradas en el documental con la finalidad de apoyar y elaborar dicho relato. En la Tabla 4 ya se ha presentado este elemento, sin embargo, las escenas contenidas en la

appearing on the microtextual level function merely as exemplifications or clarifications of a non-narrative macrotextual level)" (Encyclopedia of Narrative Theory, 2005: s.p.).

Tabla 5 muestran algunos de los momentos que posteriormente son utilizados en el documental cumpliendo una función distinta. Es decir, aparecen las mismas imágenes y situaciones en momentos distintos y con finalidades diferentes:

Escenas con modalidad de narratividad simple: narratividad cuya función contribuye a la creación de un relato lineal y cronológico.			
Min. Inicial	**Min. Final**	**Descripción de la escena**	**Fotograma**
05:19	06:24	Con la voz en *off* de la Dra. Townsend se presenta la recreación de Malintzin de niña caminando con el grupo de esclavas. Continúa exponiendo las posibles causas que la llevaron a ser una esclava. En ocasiones complementa la voz narradora algunas ideas de la experta.	
26:43	28:40	Malintzin recibe a hombres totonacas (sometidos de los mexicas). Interactúa Malinche con Cortés y Aguilar, se muestran los subtítulos. Ella les explica que los totonacos son enemigos de los mexicas. La narración en voz *over* se superpone a la del resto, pero dice casi lo mismo que les dice Malintzin a los españoles. Cortés descubre que Moctezuma tiene enemigos,	
41:39	42:09	Encuentro entre Moctezuma y Cortés. Moctezuma se sorprende al ver que Malintzin es quien media la comunicación entre ellos.	

52:58	53:13	Se muestra a Moctezuma, a los españoles y a Malintzin en el mismo espacio mientras la voz en *off* del Dr. Barjau expone cómo el gobernante mexica la miraba confundido por su presencia y por ser una mujer que lo miraba de igual a igual a los ojos.	
59:10	1:00:05	Se muestra a Cortés y a Malintzin negociar con los ciudadanos de su nueva sociedad. La voz de la narración explica el papel de Malintzin en ese proceso.	

Tabla 5: Escenas con modalidad de narratividad simple: narratividad cuya función contribuye a la creación de un relato lineal y cronológico.

En segundo lugar, este documental posee cualidades que lo identifican con la narratividad instrumental. Lo anterior se puede ver al tomar en cuenta que el documental en cuestión expone de manera global el sustento de una tesis (como ya se explicó en párrafos anteriores). Ese factor nos permite identificar el sustento de dicha tesis en un nivel macrotextual. De esta manera, las estructuras narrativas se ubicarían en un nivel microtextual que fungirían como apoyo y sustento de la tesis defendida a lo largo del discurso audiovisual. Así, como explica Ryan, las estructuras narrativas presentes en el documental en el nivel microtextual (ya sean las recreaciones audiovisuales de la vida de la Malinche o las narraciones orales de los expertos y de la voz narradora) coadyuvan a la presentación de pruebas que respaldan la postura del discurso representado. Enseguida se presenta la Tabla 6, en esta se exponen aquellos momentos que cumplen con la función mencionada en líneas anteriores. Como se podrá ver, son las mismas escenas presentadas en la Tabla 5 sobre la modalidad de narratividad simple; no obstante, se localizan en momentos distintos y con una función probatoria en un nivel microtextual:

Escenas con modalidad de narratividad instrumental: narratividad con función probatoria en el nivel microtextual.			
Min. Inicial	**Min. Final**	**Descripción de la escena**	**Fotograma**
1:12:36	1:12:53	Continúa la explicación en voz en *off* de la experta con el apoyo visual de la recreación. Explica que, si no hubiese sido por otros cronistas e indígenas que la plasmaron en sus códices, sabríamos muy poco sobre ella. En el min. 1:11:44 entra la narración en voz *over* y enfatiza que Cortés solo la menciona en tres ocasiones.	
1:13:36	1:13:47	Continúa la explicación en voz en *off* de la investigadora donde expone que Malintzin aprendió muy rápido el español y cómo poco a poco se fue haciendo menos necesaria la presencia de Aguilar. Se muestra a Aguilar a un lado de Malintzin.	
1:16:59	1:17.27	Continúa la explicación en voz en *off* del experto con el apoyo visual de la recreación. Se muestra a Malintzin recibir regalos de otros indígenas mientras el investigador expone que los hombres blancos de la élite que gobernaban el país atacaron la figura de Malintzin porque no era conveniente el papel de una mujer indígena triunfadora en la historia.	
1:18:39	1:18:51	Continúa la explicación en voz en *off* de la experta con el apoyo visual de la recreación. Se muestra la escena en la que Malintzin media la comunicación entre Cortés y Moctezuma mientras la experta menciona la importancia de acercarnos a la historia de mujeres que como Malinche lograron escalar posiciones a pesar de sus circunstancias.	

1:19:15	1:19:36	Se muestran nuevamente las imágenes de Malintzin niña llegando a Potonchán como esclava. La narración en voz *over* explica que ella es la niña astuta, la esclava que aprendió idiomas, la mujer que fue entregada como ofrenda de paz, la intérprete inteligente que se hizo valer entre hombres.	

Tabla 6: Escenas con modalidad de narratividad instrumental: narratividad con función probatoria en el nivel microtextual

A partir de lo anterior es posible afirmar que en el documental *Malintzin, la historia de un enigma* podemos percibir un alto grado de narratividad y que esta se manifiesta cumpliendo dos funciones particulares. Por un lado, como sustento en la construcción de un relato sobre la Malinche, y por otro, como recurso probatorio para el sustento de la tesis que plantea el documental como discurso. Una vez aclarado este aspecto específico del objeto de estudio de esta tesis, se pueden presentar y describir aquellos elementos propios de un relato audiovisual.

3.1.2.2 *Malintzin, la historia de un enigma* como discurso narrativo audiovisual

En el libro *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico* (2011) se proyectan una serie de reflexiones relacionadas con el estatuto del cine como discurso narrativo. Es en este libro donde Gaudreault explica que "cualquier mensaje por medio del cual una historia, cualquiera que sea, es comunicada, debería con toda razón considerarse como un relato" (2011: 118). El autor utiliza el verbo comunicar, y con este se entiende que no importa el medio o soporte mediante el cual la historia es transmitida, es decir, esta historia puede ser comunicada ya sea de forma oral, de forma escrita, de forma escénica[81], de forma cinematográfica, etc.:

> Así es, poco importa la naturaleza del vehículo semiótico y, por lo tanto, las materias de la expresión mediante las cuales este llega a nosotros. Nos conviene considerar, en efecto, que cualquier relato, […] es 'destilado' por un 'enunciador' principal, asimilable a esta figura que

[81] En ese mismo libro el autor se toma el tiempo de reflexionar de manera especial acerca del 'relato escénico', como él lo llama, por lo que será de gran utilidad para el estudio del texto dramático que se analizará en esta tesis en capítulos subsiguientes.

> hemos identificado, dentro de lo textual, como el narrador fundamental (Gaudreault, 2011: 122).

Tomando en cuenta esta postura, es posible continuar con sus reflexiones sobre el relato cinematográfico. Para este teórico este tipo de relato es definido como: "un discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos" (Metz citado en Gaudreault, 1995: 29). La definición anterior es justificada por medio de las siguientes afirmaciones: a) un relato presenta un comienzo y un final (1995: 26); b) el relato es una secuencia doblemente temporal. Lo anterior al exponer, por un lado, el tiempo de la cosa narrada y, por otro, el tiempo que deriva del acto narrativo en sí (1995: 27); c) toda narración es un discurso, y, por lo tanto, se compone de una serie de enunciados que remiten a un sujeto de la enunciación (1995: 28); d) la percepción de un relato irrealiza la cosa narrada, es decir, lo que se ve no se encuentra ni aquí ni ahora (1995: 28) y e) un relato es un conjunto de acontecimientos (1995: 29). Por lo anterior, se concluye que el relato está presente en el discurso audiovisual cuando es "reconocido por su consumidor" y cuando "suscita una impresión de narratividad" (1995: 29).

Para poder explicar con mayor claridad el estatus narrativo de las películas, Gaudreault recurre a la exposición de dos conceptos importantes que representarían "dos niveles distintos de narratividad" (2011: 145): el primero, el acto de la mostración y, el segundo, el término narración. Gardies y Bessalel explican lo siguiente: "Apropiadamente, hablar de mostración designa el hecho de mostrar, lo que supone va dirigido a llamar y orientar la mirada. […] La mostración se comprende por la diferencia con la narración (el hecho de narrar). Como no se puede, por ejemplo, en una novela, contar sin 'hablar' (hablar sin hacer uso de la lengua escrita), en el cine, no se puede contar sin mostrar. Es pues, el acto fundador sin que la narración fílmica no tendría existencia[82]" (1992: 142). Para Gaudreault: "hay dos modos fundamentales que pueden presidir la comunicación de un relato y cada uno de ellos sería el producto respectivo de la actividad de una instancia fundamental responsable de dicha

[82] Versión en español, el texto original es el siguiente : "à proprement parler la monstration désigne le fait de montrer, ce qui suppose que l'on vise à attirer et orienter le regard. […] La monstration se comprend aussi par différence avec la narration (le fait de narrer). Tout comme je ne puis, dans un roman par exemple, raconter sans «parler » (sans faire usage de la langue écrite), au cinéma je ne puis raconter sans montrer. C'est donc l'acte fondateur sans qui la narration filmique n´aurait pas d'existence" (Gardies y Bessalel,1992: 142).

comunicación: el narrador y el mostrador" (2011: 126). Gaudreault distingue la mostración fílmica de la teatral mencionando tres elementos: a) la simultaneidad entre actor y público al compartir el tiempo presente en una representación teatral (este factor no es posible en el cine) b) la intervención de la cámara en el cine que apoya la modificación de la percepción en el espectador al forzar su mirada y orientarla hacia sus finalidades (el teatro carece de un aparato intermediario como la cámara) (1995: 32-34); y c) la propiedad del teatro al representar cada vez un espectáculo distinto, ya que para él "cada nueva representación puntual […] de una obra es susceptible de crear un nuevo texto" (2011: 124). Esto el cine no lo puede lograr. En cuanto a la narración, esta es definida como un: "discurso en el que localizamos —con mayor o menor facilidad, como siempre— a un narrador, esa instancia que nos proporciona informaciones sobre los sucesivos estados de los personajes, en un orden dado, con un vocabulario escogido, y que nos transmite más o menos, su punto de vista" (1995: 33).

Es así como el teórico explica que el cine realiza, mediante el acto de la mostración fílmica, la construcción de una narración con el apoyo de una instancia responsable de la mostración y de la narración que nos dota de informaciones propias de dicho discurso narrativo. Por lo tanto, para él toda película narra. En cuanto a la distinción entre el cine de ficción y el cine documental, nuestro autor manifiesta que "toda película participa a la vez de los dos géneros" (1995: 39). Lo anterior es sostenido retomando las posturas tanto de C. Metz (1975) al expresar que "toda película [debe ser] una película de ficción" y de R. Odin (1984) al exponer que "toda película de ficción [debe poder] (…) considerarse, desde cierto punto de vista, un documental". A partir de lo anterior se explica que el espectador es quien decide la actitud con la que verá la película, esta puede ser una actitud documentalizante o una actitud ficcionalizante. En la primera postura el espectador considerará al objeto representado como un "haber-estado-ahí", mientras que en la segunda actitud considerará al objeto como "estando-ahí" esos "haber-estado-ahí" (1995: 40). De esta manera, una actitud ficcionalizante ante el documental *Malintzin, la historia de un enigma* nos motivaría a percibirla como una historia sobre la Malinche sin juzgar ni cuestionar el valor factual del material de archivo mostrado, es decir, prestando atención en el relato construido y aceptando la coherencia del mundo que nos presenta. Mientras que, si nos acercamos al mismo audiovisual con una actitud documentalizante, nos motivaría a verla prestando atención en los investigadores conocedores

del tema del momento y percibiríamos los códices y demás materiales de archivo como objetos documentales. Una actitud documentalizante de *Malintzin, la historia de un enigma* también nos motivaría a buscar las fuentes de información que se mencionan para constatar los juicios emitidos por los investigadores. No obstante, ambas actitudes quedan disponibles para el espectador, pudiendo optar ya sea por una, ya sea por otra, o quizá combinando ambas actitudes.

Una vez aclarado el punto de que el cine es un relato audiovisual que narra mostrando y el hecho de que todo relato supone la presencia de un enunciador —pues, "no hay relato sin instancia relatora"— (Gaudreault,1995: 47) se puede mencionar que Gaudreault propone (a partir de las nociones aportadas por Laffay y su término 'gran hacedor de imágenes') la existencia de una instancia que orquesta las cinco materias de la expresión en el cine: "imágenes, ruidos, diálogos, textos escritos y música[83]" (1995: 38) con la finalidad de transmitir diversas informaciones narrativas. De esta manera, si quisiéramos describir las funciones de este 'gran hacedor de imágenes'[84] estas consistirían en girar para nosotros las páginas del libro dirigiendo nuestra atención y nuestra mirada con su dedo índice (Laffay,1964: 81-82). En el libro *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología.* (1995) se enlistan seis casos en los cuales es posible dar cuenta de la subjetividad de la imagen con el objetivo de mostrar la existencia de una instancia relatora en el cine: a) El subrayado del primer plano que sugiere la proximidad de un objetivo; b) El descenso del punto de vista por debajo del nivel de los ojos; c) La representación de una parte del cuerpo en primer plano que supone el anclaje de la cámara en una mirada; d) La sombra del personaje; e) La materialización en la imagen de un visor, de un *cache* en forma de cerradura o de cualquier objeto que remita a la mirada y f) El temblor, el movimiento entrecortado o mecánico que sugiere infaliblemente un aparato que filma (1995: 50). En el documental *Malintzin, la historia de un enigma* no se perciben todas estas marcas de subjetividad, sin embargo, como se explica en el libro, en ocasiones estas marcas no necesariamente deben remitirnos a alguien

[83] De acuerdo con Gardies y Bessalel la banda sonora: "se compone de los elementos sonoros de distinta naturaleza: el sonido fonético de las palabras, el ruido y la música (instrumental y/o vocal) (1992: 34) [Versión en español, el texto original es el siguiente: "elle comporte des éléments sonores de natures diverses: le son phonétique des paroles, les bruits et la musique (instrumentale et/ou vocale)" (1992: 34).

[84] Otras formas de referirse a esta instancia son: narrador invisible, enunciador, narrador implícito y meganarrador, como lo nombran en su libro Gaudreault y Jost (1995: 34).

que ve la escena o a un personaje de la diégesis, sino que estas pueden trazar a veces de manera solapada la presencia "de una instancia situada en el exterior de la diégesis, una instancia extradiegética, un 'gran hacedor de imágenes'" (1995: 51). En las siguientes escenas (Ilustraciones 18 y 19) se ilustra cómo en el documental la mirada no nos remite a ningún personaje, hecho que nos hace pensar en esa instancia ubicada fuera de la diégesis que orquesta lo que se despliega ante nosotros:



Ilustración 18: Fotograma del min. 04:13 *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)



Ilustración 19: Fotograma del min. 25:04 *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)

Este artilugio que parece querer borrar toda huella de la enunciación fílmica busca que los acontecimientos que les suceden a los personajes destaquen. Por lo anterior, es común que la gran mayoría de los documentales opten por recurrir a este recurso, pues se pretende que

los espectadores fijen más la atención en los entrevistados y en lo que se muestra (en este caso recreaciones de la vida de Malintzin, material de archivo y entrevistas con los investigadores) que en la manera en la que se filma la película (1995: 54). No obstante, pese al esfuerzo por eliminar esas huellas de enunciación fílmica, la presencia de ese 'gran hacedor de imágenes' o meganarrador, como lo denomina el autor, puede ser relativamente sensible. Lo anterior debido a la existencia del montaje, que de acuerdo con Gaudreault: "es la operación privilegiada mediante la cual se manifiesta la intervención del narrador cinematográfico" (2011: 146). Para Pavis, "el ritmo y la estructura narrativa de la película dependen estrictamente del trabajo de edición en la mesa de montaje" (1984: 321). Por lo anterior, mediante el recurso al montaje se permite la articulación de los segmentos espaciotemporales unos con otros. Esta concatenación provoca que "en el cine el mostrador siempre muestre algo que, de un modo u otro, ya fue" (2011: 147). Ante esto, Gaudreault expresa que:

> La conclusión que debemos sacar con respecto al cine es que la actividad de montaje del narrador cinematográfico hace posible la inscripción de un verdadero pasado narrativo. Entonces estaremos de acuerdo en que, si el plano está en presente, si se trata efectivamente de un pasado hecho presente, algunas operaciones de montaje (no todas evidentemente) permiten este control del tiempo, que es una de las posibilidades en la actividad de cualquier narrador (2011: 148).

Tomando en cuenta esto, para este teórico el relato cinematográfico consistiría en la "superposición de dos capas diferentes de narratividad […] la articulación entre fotograma y fotograma (unipuntualidad) [esto produce una impresión de continuidad] y la articulación entre plano y plano (pluripuntualidad) [resultado del montaje]" (2011: 152-153). Además, a través del montaje se hace posible que las imágenes cinematográficas tengan acceso a dimensiones desconocidas para el discurso, que como explica el autor, está limitado en el nivel de la mostración (2011: 145). De esta manera es claro que el meganarrador logra ejercer su poder acerca de lo que narra gracias a la existencia del montaje (2011: 149) y que dicho meganarrador es responsable de una doble función en la construcción del relato cinematográfico, pues por un lado funge como mostrador y, por otro, como narrador.

En el caso del documental *Malintzin, la historia de un enigma* se pueden identificar varios elementos que entran en juego en la construcción del relato. La articulación de los

elementos: voz narrativa, recreaciones, entrevistas en profundidad y material de archivo (mapas y códices) está al servicio de un discurso de tipo probatorio que apoya la tesis que plantea el documental. Por lo anterior, el montaje no apela a la estructura problema-solución, sino que se combina lo narrativo con lo probatorio para guiar la composición hacia la construcción de una postura crítica en cada uno de los espectadores. La película se encuentra segmentada en tres episodios: I. Infancia y esclavitud; II. La lengua y III Libertad. Cada uno de estos capítulos giran en torno a la construcción de una narrativa acerca de lo que probablemente fue Malinche poniendo sobre la mesa aquellas lecturas alternas que han permanecido fuera del discurso oficial. Por lo tanto, se crea una especie de choque entre lo que se ha dicho sobre ella y lo que se plantea en el documental.



Ilustración 20: Fotogramas que muestran las recreaciones de la vida de la Malinche del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)

El relato se va construyendo con el apoyo de distintos recursos, uno de ellos son las distintas recreaciones mencionadas en líneas anteriores acerca de las situaciones que supuestamente vivió doña Marina. Las escenas ilustradas en la imagen 20 son ejemplos que cumplen con dos funciones distintas en el documental, por un lado, constituyen un relato sobre el personaje —narratividad simple — y por otro, al ubicarse en el nivel microtextual del relato, apoyan el objetivo localizado en el nivel macrotextual de la narración —narratividad instrumental —. Dicho objetivo, en este caso, consiste en colaborar de manera probatoria con

el sostenimiento de la tesis que se plantea en el documental. Otra razón de la existencia de estas recreaciones audiovisuales es el hecho de que es imposible tener acceso a imágenes fidedignas y factuales acerca de este personaje ubicado en el siglo XVI. Por lo tanto, no es posible, como sucede en muchos documentales, tener materiales audiovisuales de los personajes protagonistas en el relato que se expone.

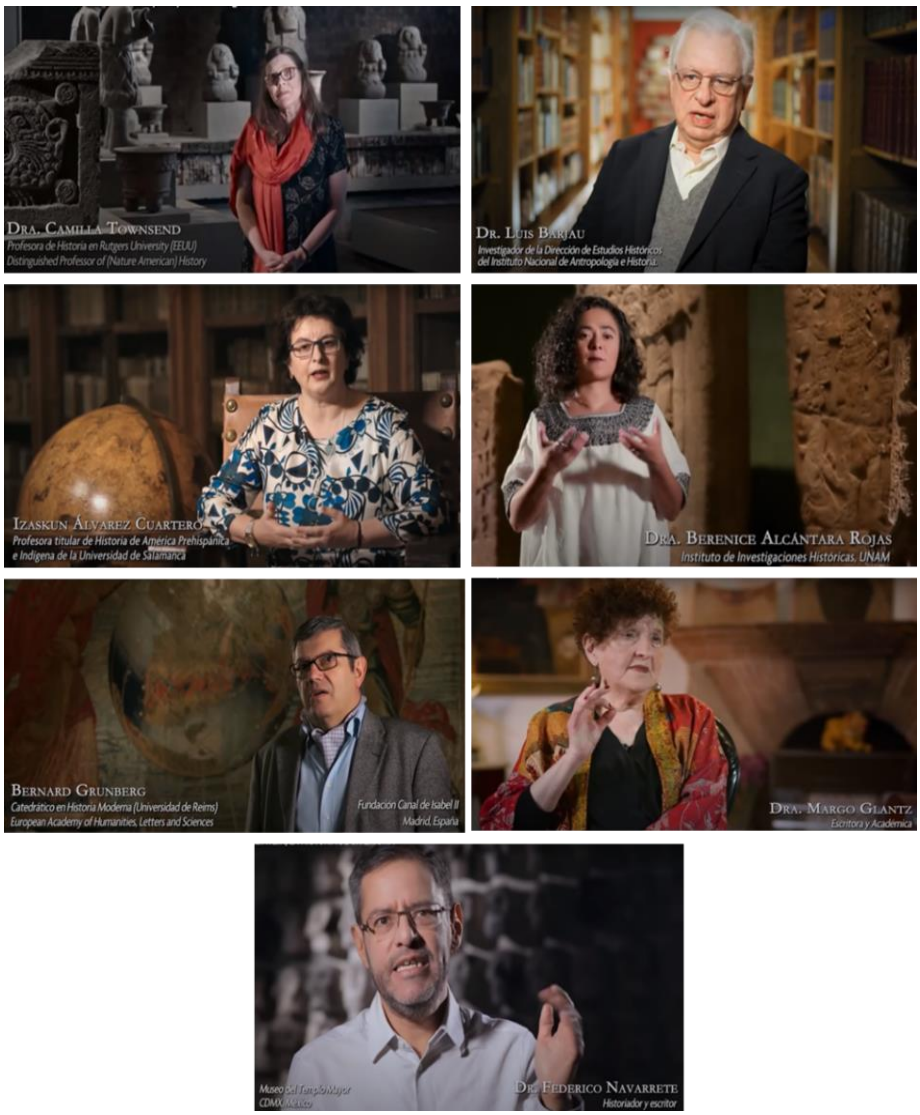


Ilustración 21: Fotogramas que muestran a los participantes de las entrevistas en profundidad a lo largo del documental *Malintzin. historia de un enigma* (2018)

Otro de los elementos que forman parte del relato son las entrevistas en profundidad[85], estas se caracterizan en el documental por recurrir a voces de autoridad que claramente tienen un reconocimiento por su trayectoria como estudiosos en el tema. Así pues, exponen su conocimiento de manera fundamentada sobre lo que cada uno aporta con relación a la vida de la Malinche. Los investigadores que intervienen se muestran en la Ilustración 21, se trata de: Dra. Camila Townsand (profesora de historia en Rutgers University EE.UU.); Dr. Luis Barjau (investigador de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Dra. Izaskun Álvarez Cuartero (profesora titular de Historia en América Prehispánica e Indígena de la Universidad de Salamanca); Dra. Berenice Alcántara Rojas (investigadora en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM); Dr. Bernard Grunberg (catedrático en Historia Moderna en la Universidad de Reims); Dra. Margo Glantz (escritora y académica) y el Dr. Federico Navarrete (historiador y escritor) . Las participaciones de cada uno de ellos entran en diálogo con las recreaciones y con el material de archivo con la finalidad de reforzar cada una de las perspectivas propuestas. Es importante mencionar en este punto que las aportaciones de cada uno apoyan también la construcción del relato sobre la Malinche, pues, en varias ocasiones, mientras ellos van desarrollando sus puntos de vista —muchas veces recurriendo a la narración en forma oral de ciertos sucesos— son presentadas las recreaciones que en conjunto logran mostrar los acontecimientos acerca de la protagonista.

Un elemento más que entra en juego en el montaje de esta obra es el material de archivo presentado a lo largo del documental. Este funge como evidencia probatoria de lo que se va desarrollando tanto en las recreaciones como en las entrevistas en profundidad. La presencia de códices, murales y mapas aporta un carácter legítimo, factual y auténtico a la perspectiva que se plantea en el documental. Por lo anterior, el material de archivo entra en diálogo con las recreaciones y con las entrevistas en profundidad para apoyar el punto de vista de la película de manera global.

[85] Las entrevistas en profundidad son una técnica de recolección de datos en donde "el entrevistador es un instrumento más de análisis, explora, detalla y rastrea por medio de preguntas, cuál es la información más relevante para los intereses de la investigación, por medio de ellas se conoce a la gente lo suficiente para comprender qué quieren decir, y con ello, crear una atmósfera en la cual es probable que se expresen libremente" (Robles, 2011: 40).

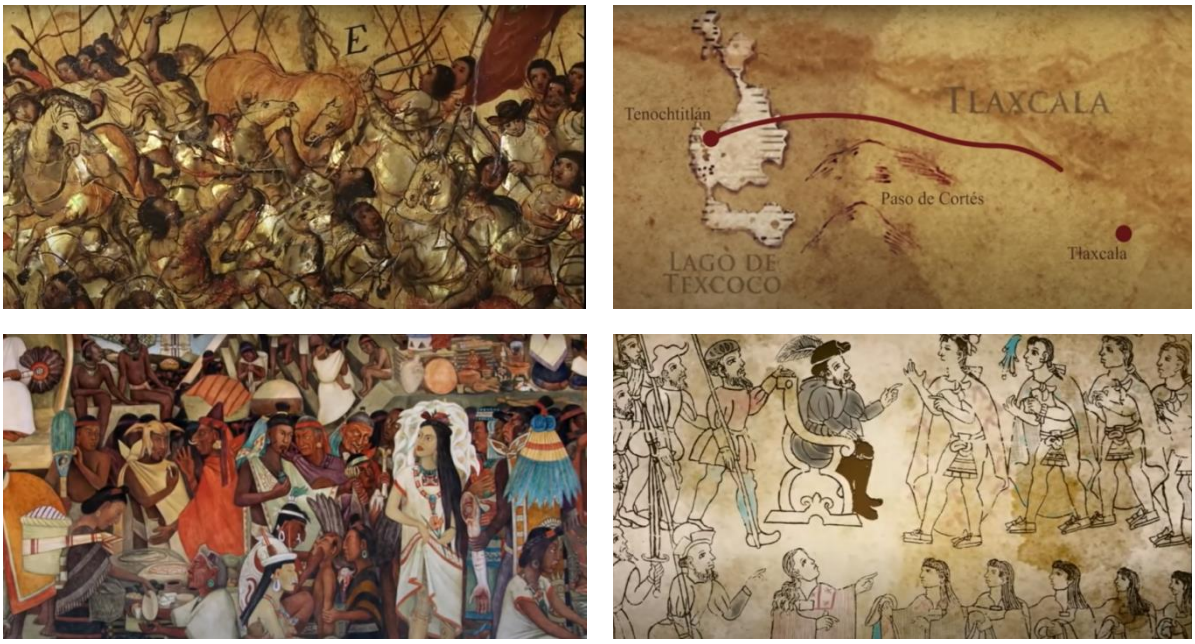


Ilustración 22: Fotogramas que muestran parte del material de archivo presente en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)

Aunado a lo anterior, en el documental se presenta un factor más que colabora de manera conjunta con los elementos ya expuestos. Se trata de la voz narradora que se encuentra presente a lo largo de todo el documental. Con relación a esto, Gaudreault desarrolla una serie de reflexiones en torno a los tipos de narradores presentes en el relato cinematográfico y sus respectivas jerarquías en el discurso. Para este teórico:

> El meganarrador será en el cine el único narrador verdadero de la película, pues es el equivalente al narrador implícito. Desde esta perspectiva todos los demás narradores presentes en una película no son, de hecho, sino narradores delegados, segundos narradores, y la actividad a la que se entregan es la 'subnarración', una actividad que se distinguiría radicalmente de la narración en primer grado (1995: 57).

Con la cita anterior queda claro que el papel del narrador delegado de cualquier discurso cinematográfico quedará subordinado al relato principal, es decir, al del meganarrador. Lo que sucede en el documental *Malintzin, la historia de un enigma* es que la voz narradora parece controlar todos los recursos audiovisuales e incluso las participaciones de los investigadores. No obstante, pese a dar la impresión de ser la narradora principal del relato que se nos muestra, no es así. Su tarea consiste en subcontar una historia únicamente mediante su voz, que es el

material lingüístico al que tiene acceso, pues esta voz narradora delegada no tiene la capacidad de 'hablar cine' como lo hace el meganarrador. Como explica el autor: "un narrador de este tipo no puede narrar 'cinematográficamente'" (2011: 222). Por lo anterior, "el meganarrador cinematográfico logra, si no decir 'yo', por lo menos hacer creer, más o menos, que dice 'yo', a través de un narrador verbal, delegado por él" (2011: 218). Entonces, si se entiende que el narrador delegado es responsable de lo que se subrelata mediante la palabra (es decir, es monódico por manejar una sola materia de la expresión) y que el meganarrador es el principal mostrador y hacedor de imágenes mediante las cinco materias de la expresión fílmica (es polifónico[86]), es claro que la intradiegeticidad es heterogénea y se proyecta entonces un doble relato. Por un lado, un subrelato ubicado en un segundo nivel y desarrollado por la voz narradora delegada, y, por otro, el relato controlado por la instancia del primer nivel, es decir por el meganarrador cinematográfico que habla cine mediante las cinco materias de la expresión. El siguiente diagrama ilustra cómo se manifiesta esto en *Malintzin, la historia de un enigma*:

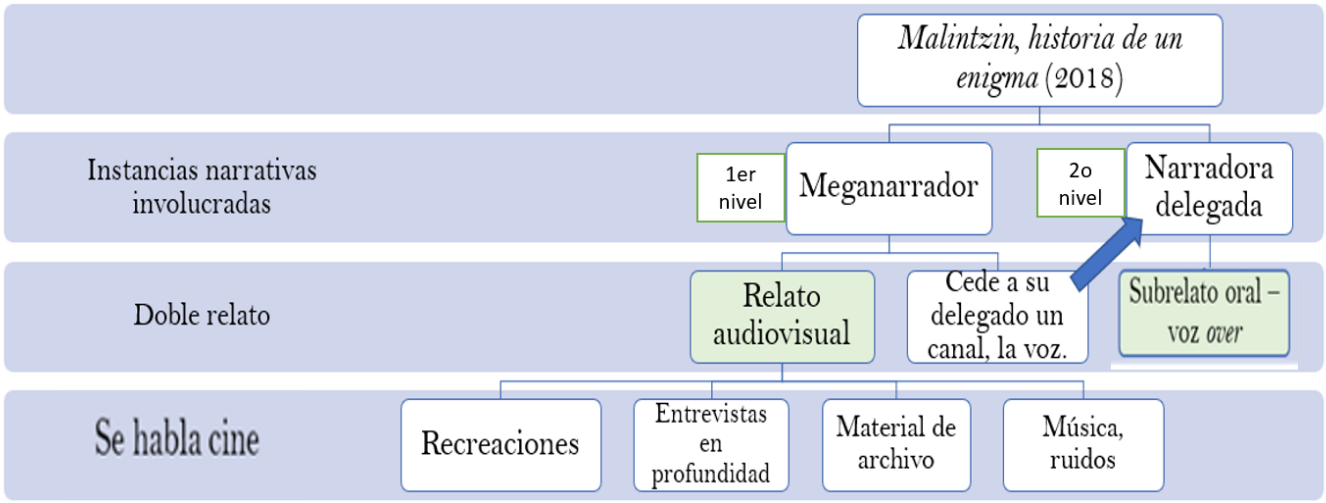


Ilustración 23: Diagrama que muestra el doble relato en *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

De esta manera, como explica Gaudreault:

> La actividad del meganarrador cinematográfico o del mostrador escénico, aunque esté invisibilizada al máximo, sigue siendo perceptible: las instancias del nivel primero [ese mostrador y narrador al que se hizo referencia en líneas anteriores] son las que nos muestran a esos narradores de nivel segundo en su actividad narrativa, la cual

[86] No en términos bajtinianos, sino en el sentido de controlar las diversas materias de la expresión fílmica.

> debe armonizarse con las otras partes de la historia que se va a contar (2011: 220).

Por lo anterior, se entiende que el meganarrador tiene la capacidad de mantener intermitente la presencia de un narrador verbal y que este siempre será el único responsable de la versión visualizada de su subrelato. De esta manera, queda claro que, si bien estos 'relatos transvisualizados' "están destinados a ilustrar los propósitos verbales del subnarrador fílmico" (1995: 60), el que controla todo lo que se nos muestra mediante las cinco materias de la expresión no es el narrador delegado, sino su creador, el meganarrador cinematográfico (2011: 223). En el documental *Malintzin, la historia de un enigma* esta voz narradora delegada que da la ilusión de controlar todas las materias de la expresión fílmica aporta un punto de vista acerca de la Malinche. Así, su perspectiva gira en torno a nuevas lecturas que ponen en entredicho lo que se ha documentado sobre ella. Esta voz femenina se propone desarrollar a lo largo del documental un relato sobre la vida de la Malinche, esta narradora delegada no posee características omniscientes, pues, como se aprecia en la escena localizada en el min. 36:34 (Ilustración 24), se dedica a narrar hechos y no se percibe su saber acerca de los pensamientos de los personajes. Como espectadores nos enteramos de la incertidumbre, duda o desconfianza de Malintzin por medio de sus expresiones, pero, no mediante la narradora.



Ilustración 24: Fotograma del min. 36:34 que ilustra la carencia de omnisciencia de la narradora delegada en *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

Mientras la voz narradora despliega verbalmente su subrelato, el meganarrador muestra —a través de las recreaciones transvisualizadas; de las entrevistas en profundidad y del material de archivo— las pruebas que irán apoyando la perspectiva subnarrada. Dicho punto de vista se dirige al rescate de la imagen de una de las protagonistas de la conquista de México que ha sufrido de caracterizaciones equivocadas. La narradora delegada promueve mediante

su discurso la exploración de nuevas lecturas que logren aportar nuevas evidencias de lo que fue doña Marina. De esta manera, quedan orquestados los recursos ya descritos en párrafos anteriores para apoyar esta tesis a lo largo de todo el documental.

A partir de las reflexiones teóricas desarrolladas en este capítulo es posible concluir de manera parcial que el documental *Malintzin, la historia de un enigma* posee características de un discurso narrativo y, por lo tanto, es válido pensar que los recursos teórico-metodológicos pensados para el estudio del cine desde el ámbito narratológico son útiles para este documental. En el siguiente capítulo se tomará en cuenta esta postura con respecto a la selección de las herramientas teórico-metodológicas para el análisis del documental desde la perspectiva de M.M. Bajtín.

Capítulo IV *Malintzin, la historia de un enigma* (2018) a través de la lente bajtiniana

Como ha quedado estipulado en el tercer capítulo de este estudio, el documental *Malintzin, la historia de un enigma* es definido como un texto fílmico con características narrativas. Es decir, forma parte de lo que se conoce como relato cinematográfico. Desde esta perspectiva queda claro que los recursos teóricos para el análisis del cine resultan igualmente útiles para abordar el documental que aquí se propone estudiar. Es así como a lo largo de este capítulo los aportes teórico-metodológicos abonados por Martin Flanagan (2009) serán de gran apoyo para dilucidar la manera en la que funcionan las categorías bajtinianas: dialogismo, heteroglosia, polifonía y cronotopo en el objeto de estudio de esta investigación. Cabe aclarar que las aportaciones de dicho teórico servirán únicamente como ilustración y base metodológica de lo que sucede en el cine de ficción, pues es labor de esta investigación el adaptar y proponer una metodología específica para el estudio del documental *Malintzin, la historia de un enigma* que apele a su propia naturaleza.

De esta manera, a lo largo de esta sección se presentarán cuatro apartados que corresponden a la fase de análisis del documental *Malintzin, la historia de un enigma*. En el primero se expondrán los elementos específicos de la categoría 'dialogismo' en su aplicación al relato fílmico. En este mismo punto se irán desplegando los hallazgos obtenidos del análisis del objeto de estudio propuesto, esto con la finalidad de dilucidar las relaciones dialógicas identificadas en la estructura del documental. El segundo apartado estará destinado para plasmar el análisis del documental tomando como perspectiva principal el discurso de los investigadores a partir de los términos bajtinianos: 'dialogismo', 'polifonía' y 'heteroglosia'. Un tercer apartado cubrirá lo concerniente a las relaciones dialógicas establecidas entre la palabra y la imagen presentes en el relato fílmico, lo anterior tomando como punto de partida su comportamiento en cuanto a las categorías bajtinianas que interesan en esta tesis. Aunado a lo anterior y como parte del análisis dialógico del documental *Malintzin, la historia de un enigma* se desglosarán las nuevas lecturas identificadas en el objeto de estudio analizado en este capítulo, proporcionando con esto las interpretaciones derivadas del estudio realizado. Finalmente, en la cuarta sección de este capítulo se desarrollará la noción de 'cronotopo' respetando la misma dinámica, es decir, exponiendo su comportamiento particular en el relato

cinematográfico y exponiendo al mismo tiempo la manera en la que se manifiesta en el objeto de estudio de esta tesis.

4.1 El estudio del documental desde la perspectiva teórica de M. M. Bajtín

En el Capítulo II de esta tesis se expuso la teoría general propuesta por M.M. Bajtín para el estudio del lenguaje y del enunciado. En dicha sección quedó establecido que el teórico pensó en ese momento en la novela como modelo esencial de su propuesta. Sin embargo, la perspectiva de esta investigación apunta hacia una puesta a prueba de su teoría en discursos distintos a la novela en cuanto a soporte. No obstante, esos discursos podrían considerarse similares en el sentido de que pueden ser estudiados desde un punto de vista bajtiniano por ser parte del lenguaje y de la comunicación de la humanidad. En este sentido, Flanagan (2009: 20) expresa que los textos fílmicos forman parte de la cultura y de la comunicación humana, y por lo anterior, deben ser localizados dentro de ella en el vaivén de la interpretación, recepción y argumentación que conforman esa esfera en toda su complejidad y vitalidad. Para este teórico es evidente que no es posible tomar las propiedades que Bajtín identificó en la novela como algo que puede obtenerse sin problemas y sin reservas del discurso cinematográfico. Pero, como menciona Flanagan, las ideas que Bajtín expuso acerca de la novela y que fueron ampliadas durante su variada carrera, se refieren a la novela como forma de discurso textual y, por lo tanto, en un sentido más amplio, son potencialmente formas artísticas que van más allá de lo puramente 'novelesco'. De esta manera, queda claro que el discurso cinematográfico no es una novela, no obstante, puede incorporar muchos rasgos 'novelescos' [Bajtín usa el término *romannost* y Holquist lo traduce como *novelness*] [87] (2009: 20).

En su estudio *Bakhtin and the Movies* (2009), Martin Flanagan realiza una exposición acerca del funcionamiento de la propuesta teórica bajtiniana en el cine de ficción. Lo anterior

[87] Versión en español, el texto original es el siguiente: "Film texts are part of human culture and communication and take their place, and should be located within, the back and forth of anticipation, interpretation, reception and, inevitably, argument that makes up that sphere in all its complexity and vitality. It is clear that, although we cannot take the special properties that Bakhtin found in the novel as unproblematically and without qualification obtaining in films, Bakhtin's ideas as outlined in 'Discourse in the Novel' and amplified across his hugely varied career pertain to the novel as a form of textual discourse and thus, in a broader sense, potentially possess relevance for artistic forms beyond the remit of the purely novelistic. The film text is not a novel, but it might incorporate many features of romannost (translated as 'novelness' by Holquist)" (2009: 20).

es la razón primordial que llevó a retomar su propuesta en la presente investigación, ya que su estudio plasma el cómo pueden funcionar los conceptos bajtinianos para el estudio del cine desde dicha perspectiva. El autor centra su atención en el estudio del dialogismo, de la polifonía y del cronotopo en las películas hollywoodenses. A raíz de sus reflexiones acerca del por qué Bajtín no centró su mirada en el cine, llega a la conclusión de que probablemente, el teórico soviético no dirigió su propuesta hacia este tipo de discurso debido a la atmósfera oficial que rodeaba al cine y a sus grandes practicantes: Serguéi Eisenstein y Vsevolod Pudovkin en los años veinte. No obstante, Flanagan manifiesta que, si parte del mensaje de Bajtín consistía en identificar el poder motivante de la 'novelicidad' como medio para la distribución de ideas y voces culturales, entonces, el cine puede ser visto como otro modo de textualización que promulga sus propios cambios y produce su propio tipo de energía semiótica. Lo anterior tomando en cuenta que para Wayne Booth el poder de la novela reside en una energía o posibilidad capaz de representar la cualidad ineludiblemente dialógica de la vida humana y sus múltiples voces (Flanagan, 2009: 20).

Desde esta perspectiva, Flanagan entiende que M.M. Bajtín se inspiró en el discurso de la vida tanto como en el discurso del arte y que es posible hablar del cine como un tipo de enunciado porque no es solamente productor de significado, sino también el sitio y recipiente de los significados proyectados de vuelta por parte de su comunicante y adversario dialógico: el espectador (2009: 21). De esta manera, al igual que la postura de este autor, para esta tesis el relato cinematográfico será considerado como una forma artística de discurso comparable a la novela en cuanto a su concepción bajtiniana. Por lo tanto, en las siguientes secciones se pondrán a prueba las nociones dialogismo, polifonía, heteroglosia y cronotopo en *Malintzin, la historia de un enigma* con la finalidad de dilucidar cómo se manifiestan estos fenómenos en el cine documental. En este mismo orden de ideas y enfatizando la utilidad de los aportes de este autor, debe mencionarse que, en su análisis, Flanagan retoma como objeto de estudio relatos fílmicos hollywoodenses relativamente recientes. A partir de una propuesta personal acerca de la aplicación de las categorías bajtinianas ya mencionadas, llega a conclusiones interesantes que involucran cuestiones relacionadas con el 'cuerpo', en el caso de su análisis de los cuerpos expuestos en las películas de acción y su evolución a lo largo del cine hollywoodense. E incluso relacionadas con la categoría 'género', como sucede con el caso del

estudio de la película *Thelma y Louise*[88] (1991). Estos hallazgos han motivado la orientación del presente estudio y han influido en la elección de esta perspectiva teórico-metodológica. Esto debido a que las reflexiones teóricas que ha pensado Flanagan acerca de la propuesta bajtiniana y su aplicación al cine funcionan para el análisis del documental, pues, como ya se dijo en el Capítulo III de esta investigación, tanto el llamado cine de ficción como el documental comparten recursos que lo permiten. Lo anterior sumado a la cualidad narrativa presente en el documental que aquí se estudia, elemento que ya se explicó también en dicho capítulo. Por ello, en los siguientes apartados se verá proyectada una adaptación de estas herramientas bajtinianas al objeto de estudio de esta investigación.

4.2 Dialogismo, heteroglosia y polifonía bajtinianos para el análisis del documental *Malintzin, la historia de un enigma*

4.2.1 Las cuatro categorías bajtinianas como un todo complementario

A lo largo de esta segunda sección del capítulo se expondrá un análisis del documental *Malintzin, la historia de un enigma* tomando en cuenta las primeras tres categorías bajtinianas plateadas ya en el Capítulo II de esta tesis, es decir: dialogismo, heteroglosia y polifonía. Se ha decidido estudiarlas en conjunto debido a su naturaleza complementaria e inseparable, por lo que el análisis se irá exponiendo de acuerdo con las necesidades del objeto de estudio. Si bien la cuarta categoría, 'cronotopo', también se complementa con las tres ya mencionadas, se le ha dejado un espacio en la última sección analítica de este capítulo contemplando las finalidades prácticas de esta investigación. Es decir, el estudio del espacio-tiempo-acción del documental permite mayor independencia que las tres primeras nociones. Lo anterior debido a que el dialogismo implica la presencia de la heteroglosia expuesta en el lenguaje y a su vez la presencia de distintas voces que convergen en este proceso y que conllevan a un efecto polifónico. Es por lo que, si bien queda claro que Bajtín pensó en las cuatro nociones como un engranaje que funciona de manera complementaria, en esta investigación se presentarán en apartados distintos únicamente por cuestiones de estructura, sin embargo, en todo momento

[88] En el análisis que realiza Flanagan de la película *Thelma y Louise* (1991), se realiza una serie de reflexiones que giran en torno a lo que implica que las protagonistas del viaje en carretera sean mujeres. De esta manera, el autor involucra el factor género y profundiza en el estudio del cronotopo del camino.

estarán enlazados estos cuatro elementos y serán mencionados a lo largo del análisis presentado.

Como ya se dijo en líneas anteriores, en el Capítulo II de esta tesis ya se ha abordado la noción dialogismo y ha quedado claro que se trata de un proceso interminable en el sentido de que, para que exista una nueva comprensión e interpretación, es necesario entrar en interacción con la palabra ajena. En este sentido, el documental *Malintzin, la historia de un enigma* es entendido como un producto de diversas interacciones dialógicas. Es tarea de esta tesis dar cuenta de la manera en la que se manifiestan dichos procesos dialógicos con la finalidad de dilucidar la forma en la que se reconfigura la imagen de la Malinche, personaje que, como se ha venido diciendo hasta el momento, ha sido objeto de diversas lecturas y discursos.

Por lo anterior, se proponen tres vertientes analíticas que permiten comprender el funcionamiento de esta categoría bajtiniana, integrando al mismo tiempo los términos 'heteroglosia' y 'polifonía'. En primer lugar, se expondrá cómo se proyecta la cualidad dialógica en la estructura del documental, misma que deja ver cómo los diversos elementos audiovisuales del filme interactúan entre sí estableciendo relaciones de tipo dialógico que coadyuvan a la conformación de una postura general de la película. En segundo lugar, se realizará un análisis del discurso de los investigadores que permita identificar el proceso dialógico involucrado en la formulación de cada una de sus exposiciones. De esta manera se dilucidarán las voces presentes en sus discursos para identificar cómo se manifiesta la polifonía y dilucidar la cualidad de la heteroglosia presente en sus voces. En tercer lugar, se dará cuenta de las relaciones dialógicas establecidas entre la palabra y la imagen para la reconfiguración de la imagen de la Malinche. Es decir, aquí se presentará un estudio acerca de lo que se dice verbalmente y de lo que se muestra con apoyo en las recreaciones y en el material de archivo. Lo anterior es importante puesto que las recreaciones por sí mismas representan una interpretación de contextos y personajes anteriores desde perspectivas actuales. Esto también resulta relevante porque lo que se enuncia de manera verbal se encuentra contagiado de la palabra ajena, por lo que será necesario identificar de qué manera se lleva a cabo la interacción dialógica entre ambos elementos con la finalidad de crear una o múltiples imágenes de la Malinche. La última sección de este apartado se encargará de

dilucidar las nuevas lecturas sobre la Malinche que se manifiestan como producto de los procesos dialógicos identificados. Aunado a lo anterior, se intentará mostrar cómo se establecen estas relaciones dialógicas entre estas nuevas lecturas proyectadas en el documental y el espectador.

4.2.2 Estructura dialógica identificada en *Malintzin, la historia de un enigma*

El dialogismo se proyecta de manera directa en la estructura del documental *Malintzin, la historia de un enigma*. Lo anterior gracias al montaje de tipo probatorio del que ya se habló en párrafos anteriores (sección 3.1). Es decir, los elementos identificados en este estudio que conforman la estructura general del filme: recreaciones, entrevistas en profundidad, material de archivo y la narradora delegada se encuentran interconectados de manera dialógica y, como resultado de dicho proceso, se ofrece una nueva lectura sobre la Malinche. Por lo tanto, puede identificarse una interacción entre ellos que va construyendo, con lo que se ha dicho y documentado acerca de ella, una réplica en diálogo sobre la protagonista. Cada uno de los elementos mencionados colaboran de manera colectiva y establecen relaciones intratextuales, por lo que, al encontrarse situados en el mismo contexto discursivo, tienden a entrecruzarse dialógicamente ya sea para reafirmarse, para complementarse o para contradecirse.

Es importante especificar que el tipo de documental que aquí se analiza conlleva en su naturaleza expositiva una dirección clara, esta es, proponer diversas lecturas acerca de la imagen de la Malinche mediante la propuesta de una reinterpretación y puesta en diálogo de lo que se ha dicho y expuesto acerca de ella. Por lo anterior, es coherente decir que el proceso dialógico identificado tiende a apoyarse en la palabra ajena para comprobar la tesis inicial del documental. De esta manera, todos los elementos del filme interactúan, ya sea para reafirmar cada enunciado, ya sea para complementarlo o incluso refutarlo. En el siguiente esquema se puede ver la manera en la que cada objeto audiovisual colabora para llegar al objetivo planteado en el documental, mismo que consiste en construir una nueva lectura sobre la Malinche. Como se puede ver en la Ilustración 25, el proceso no se lleva a cabo de manera lineal y todos los recursos se encuentran en interacción.

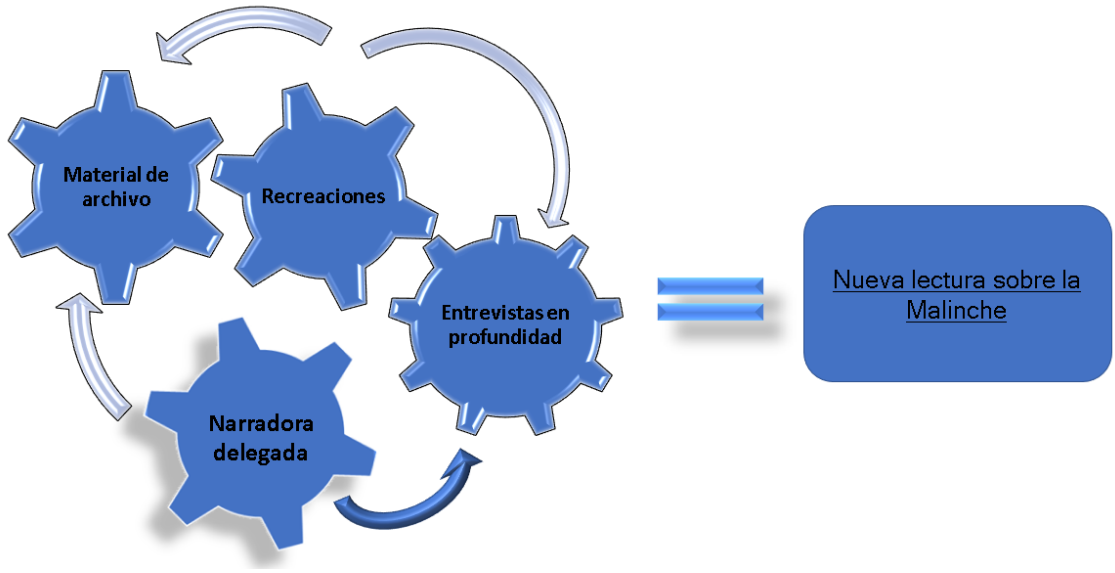


Ilustración 25: Esquema que muestra la interacción dialógica entre los elementos estructurales del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

Para ejemplificar la cualidad dialógica manifiesta en la estructura del documental, se ha seleccionado un enunciado clave que motiva la interacción dialógica de estos elementos del filme con la finalidad de refutar el discurso negativo que se ha ido consolidando sobre su imagen. Este enunciado identificado es: "Malintzin no fue una traidora", a lo largo del documental de despliega este enunciado a través de la intercomunicación dialógica de los elementos estructurales del relato. Con la Tabla 7 se puede ilustrar de qué manera contribuyen estos elementos para la conformación de dicha postura:

Interacción dialógica entre los elementos estructurales del documental para la construcción del enunciado: "Malintzin no fue una traidora"			
Min. Inicial	**Min. Final**	**Entrevistas /Recreación / Material de archivo**	**Descripción de la escena**
00:24	02:14	Recreación	La voz *over* acompaña la recreación de Malintzin caminando entre la niebla y expone que: "El tiempo, sin embargo, convirtió su historia en un enigma. Y muchos años después de muerta en algo que nunca fue: una traidora a su gente. Esa imagen equivocada convirtió su nombre en un

			insulto, en adjetivo de traición y ultraje, eclipsando la figura de una mujer extraordinaria, maltratada y olvidada por la historia"
20:24	20:31	Entrevistas en profundidad	Dra. Townsend: Expone la percepción que tenía Malintzin de los mexicas. Para ella Moctezuma era un invasor y no representaba una autoridad, no era su tlatoani. Por lo tanto, no le debía lealtad alguna.
20:32	20:43	Recreación	Se muestra a Malintzin junto con Cortés, Aguilar y el resto de los españoles mientras observa con coraje y desconfiada al emisario de Moctezuma. Esta escena está acompañada de la voz en *off* de la experta quien explica que probablemente Malintzin consideraba a Moctezuma un enemigo porque invadió su pueblo y fue por eso por lo que terminó siendo una esclava.
20:44	20:48	Entrevistas en profundidad	Vuelve a escena la experta por breves segundos mientras continúa su explicación la relación de enemistad que sentía Malintzin por Moctezuma.
54:45	54:53	Entrevistas en profundidad	Dr. Grunberg: Enfatiza que la conquista se llevó a cabo no solo con unos cientos de españoles, sino con ayuda de decenas de miles de indígenas.
1:13:48	1:13:54	Recreación	Se muestra a Malintzin con pose seria mientras la narración en voz *over* explica que no solo el olvido estaba destinado para Malintzin.
1:13:55	1:14:03	Entrevistas en profundidad	Dra. Townsend: Menciona que después de las guerras de independencia de México se comienza la búsqueda de un imaginario nacional.
1:14:04	1:14:40	Material de archivo: Mural	Continúa la explicación en voz en *off* de la experta con el apoyo visual de un mural que muestra diversas etapas de la historia de México. Se muestra la portada de un libro y se alterna con otros murales. La experta menciona que se necesitaba un chivo expiatorio, razón por la que sale a la luz un libro llamado *Xicoténcatl* que representa a Malinche como una traidora.
1:14:41	1:14:45	Entrevistas en profundidad	Vuelve a cuadro la Dra. Townsend por breves segundos. Y cierra su comentario expresando que así fue como surgió el mito de Marina traidora.
1:14:46	1:14:51	Entrevistas en profundidad	Dra. Glantz: Explica que, durante la colonia, Malinche había sido pintada como un personaje fundamental.

1:14:52	1:15:03	Material de archivo: Códices	Continúa la explicación de la Dra. Glantz, ahora en voz en *off* y con el apoyo visual de los códices y expone que Malintzin aparece en varias pinturas coloniales casi como una noble.
1:15:04	1:15:10	Entrevistas en profundidad	Vuelve a cuadro la Dr. Glantz por breves segundos. Y empieza a exponer que en el periodo de la declaración de independencia su imagen cambia.
1:15:11	1:15:23	Recreación	Continúa la explicación en voz en *off* de la experta con el apoyo visual de la recreación. Menciona que ahora ella sigue siendo un personaje principal, pero esta vez por haber traicionado a su pueblo. Se muestra a Malintzin con mirada soberbia.
1:15:24	1:15:31	Entrevistas en profundidad	Dr. Barjau: Expone que ella no había traicionado a ningún país porque no existía ninguno en ese entonces.
1:16:27	1:16:38	Entrevistas en profundidad	Dra. Álvarez: Menciona que la Malinche es la Malinche inventada. Expone que no es justo que se le conozca por ser una prostituta o una traidora.
1:16:39	1:16:51	Recreación	Se muestra a Malintzin en primer plano mientras la narración en voz *over* explica que una nueva Malinche surge para servir a los intereses de un México independiente, la Malinche traidora.
1:16:52	1:16:58	Entrevistas en profundidad	Dr. Navarrete: Comienza a explicar que los hombres blancos que gobernaban en país en el s. XIX contaron la conquista de distinta manera.
1:16:59	1:17.27	Recreación	Continúa la explicación en voz en *off* del experto con el apoyo visual de la recreación. Se muestra a Malintzin recibir regalos de otros indígenas.
1:17:28	1:17:39	Entrevistas en profundidad	Dra. Álvarez: Las élites son las que crean el discurso y demonizan a lo extranjero.
1:17:40	1:17:53	Material de archivo: Mural	Se muestra el mural de la Malinche y Cortés mientras la experta cierra su comentario en voz en *off*. En el min. 1:17:45 entra la narración en voz *over* y menciona que la historia de Malinche desapareció bajo falsedades creadas por intereses políticos.
1:19:37	1:20:02	Recreación	Se muestran distintas escenas de Malintzin mientras la narración en voz *over* expresa que ella es el espíritu de superación, la inteligencia, la capacidad de sufrimiento. Ella es un ejemplo para todos y no una traidora.

1:20:03	1:20:12	Entrevistas en profundidad	Dra. Townsend: “La Malintzin que he llegado a conocer a través de las fuentes que tenemos no es una mujer desleal a su gente, al contrario, fue una mujer valiente.”

Tabla 7: Interacción dialógica entre los elementos estructurales del documental para la construcción del enunciado: “Malintzin no fue una traidora”.

Como se puede ver en la Tabla 7, las escenas seleccionadas pertenecen a veintidós momentos ubicados a lo largo de todo el documental y colaboran en la construcción del enunciado “Malintzin no fue una traidora”. Si pensamos en los distintos elementos que participan en la enunciación, se debe mencionar en primer lugar al montaje, pues gracias a dicho recurso es posible proyectar la interacción dialógica entre los elementos: voz narradora, recreaciones, material de archivo y entrevistas en profundidad. En este orden de ideas, se concibe un enunciado, desde la teoría bajtiniana, como una postura de sentido que busca ser escuchada y comprendida, para enseguida ser contestada. Así, es posible identificar en el documental *Malintzin, la historia de un enigma* que esta posición de sentido giraría en torno a la refutación del enunciado “Malintzin traidora”. De esta manera, se rechaza, mediante la interconexión de los elementos estructurales ya mencionados, aquellos discursos que han apoyado de una u otra manera esa postura condenatoria sobre su imagen en la historia. Desde esta misma perspectiva, Martin Flanagan expone que la naturaleza del proyecto bajtiniano busca redefinir la obra artística como una réplica en un diálogo dado cuyo estilo está determinado por su interrelación con otras réplicas, es decir, con otros textos e interpretaciones en el mismo diálogo (2009: 28). Es así como el documental *Malintzin, la historia de un enigma* se concibe como una respuesta o réplica conformada a partir de la interacción dialógica entre otras lecturas sobre la figura de Malintzin. Lo anterior se realiza mediante un montaje que pone en interacción diversos recursos fílmicos e interpretaciones (ya sea apoyando dichas posturas, ya sea refutándolas).

Los elementos estructurales del documental cumplen distintas funciones en la construcción de esta réplica:

a) Voz narradora: en primer lugar, debe caracterizarse la voz narradora y su papel en el proceso dialógico expuesto en el documental. Esta funge como la guía principal y es

identificada como la conciencia[89] del documental, pues es su palabra la que construye el hilo conductor del discurso. Esta voz acompaña la mayoría de las recreaciones y es la encargada, desde el inicio del filme, de esclarecer la tesis que orientará el enunciado principal de la película, identificado hasta el momento como "Malintzin no fue una traidora". Es relevante mencionar que se trata de una voz femenina que no solamente se dedica a narrar los acontecimientos que se van presentando en la vida de Malintzin, sino que aporta valoraciones y opiniones sobre lo que expone. Así sucede en una de las escenas de la Tabla 6, donde expresa que: "Malintzin es el espíritu de superación, la inteligencia, y la capacidad de sufrimiento". Además, expone que ella es un ejemplo para todos y no una traidora. El hecho de que esta guía vaya aportando a lo largo de documental sus propias reflexiones y valorizaciones sobre el tema que se proyecta, coadyuva a la conformación de una nueva lectura sobre el personaje. Aunado a lo anterior, con dicho comportamiento deja clara su posición con respecto a la Malinche y muestra con cada una de sus aportaciones que su objetivo principal lanzar nuevas lecturas sobre su papel en la conquista de Tenochtitlan con el apoyo de los otros elementos estructurales de la película.

b) Recreaciones: se ha tomado la decisión de nombrar de esta manera a las construcciones diegéticas cuya función principal en este documental consiste en llenar los huecos sobre lo que no se tiene documentado sobre la Malinche en términos cinematográficos. Es decir, se trata de lecturas audiovisuales acerca de cómo pudieron haber sido esos momentos que se desconocen sobre ella. Este elemento posee por sí mismo una naturaleza dialógica, pues se trata de una versión actualizada acerca de los sucesos llevados a cabo en un contexto distinto. Claramente, para poder conformar estas recreaciones se debió recurrir a un proceso de interpretación acerca de lo que se muestra, mismo que implica desde el estudio de elementos como el espacio y el vestuario, hasta el análisis de factores como los distintos lenguajes implicados y las interpretaciones realizadas por parte de los actores. Desde la perspectiva en la que se sitúa esta investigación se puede afirmar que se trata de nuevas lecturas aportadas

[89] Se presenta en esta sección una interpretación de su papel en el proceso dialógico bajtiniano con la finalidad de mantener las teorías, tanto la narratológica como la bajtiniana, cada una en su sitio. Por lo anterior no se le niega su lugar al meganarrador como orquestador y gran imaginador del filme.

mediante el elemento audiovisual. En el sentido estructural, el papel de estas recreaciones consiste en ofrecer al espectador una narrativa transvisualizada que apoya lo que la voz narradora propone y lo que los investigadores explican. Es decir, se trata de un recurso que aporta al carácter didáctico del documental, cuya función es guiar al espectador hacia la perspectiva que se quiere mostrar. Aunado a lo anterior, este recurso aporta a la estética y al estilo del documental, por lo que coadyuva a su característica expositiva. La importancia de este elemento radica en el hecho de que, a través de la imagen y el sonido, se crea una interpretación de lo dicho a la vez que se construye para el espectador un mundo que lo atrapa en su narrativa. Además, debe mencionarse que las recreaciones acompañan en muchas ocasiones tanto la palabra de los investigadores como la de la voz narradora, complementando audiovisualmente cada una de sus exposiciones. Cabe decir que la musicalización forma parte importante de ese mundo proyectado, ya que este elemento contribuye también a la lectura reflejada mediante lo audiovisual y colabora con la diégesis construida.

c) Material de archivo: lo que sucede con este elemento es que colabora de distintas maneras en este proceso dialógico. En primer lugar, el material de archivo, específicamente los mapas, fungen como ilustrador del factor espaciotemporal, es por esta razón que será de gran utilidad en el análisis del cronotopo, pues conlleva en su esencia esta característica. Los mapas son una prueba de que el mundo que se nos muestra es muy cercano al nuestro, lo que representa para el espectador un recordatorio de que lo que se le expone es de tipo factual, o por lo menos algo familiar al mundo real. Este es ya un factor que apoya la postura del documental en sí en conjunto con los códices, que también forman parte del material de archivo que se despliega a lo largo del filme. Los códices son una representación de los hechos de la conquista de Tenochtitlan que son propensos a varias interpretaciones dada su naturaleza pictórica. La presencia de estos en el documental es de suma importancia, pues sirven para apoyar lo que se sustenta con la palabra y, al mismo tiempo, son objeto de nuevas interpretaciones (ver Ilustración 26). Aunado a eso los códices son un vehículo narrativo, pues se trata de relatos en imagen de lo que se plasmó de la conquista en un contexto anterior al del documental. Un ejemplo de ello es la escena en la que la Dra. Glantz explica que Malintzin aparece en varios códices y en varias pinturas coloniales

casi como una noble (min.1:13:55 al min. 1:15:45 del documental *Malintzin, la historia de un enigma*, 2018). La Dra. expresa que el símbolo de la palabra presente en los códices que representan a Malintzin evidencian su papel e importancia al tener el dominio de la palabra. Al mismo tiempo que su exposición son mostrados códices donde se respaldan sus declaraciones, pues son mostrados fragmentos que representan a Malintzin con la vírgula de la palabra saliendo de su boca. Es por ello que su función es de carácter probatorio, pues respaldan y complementan lo que los investigadores van explicando.



Ilustración 26: Códice que se expone a la par de la explicación de la Dra. Glantz. Min. 51:40 al min. 51:58 en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

Aunado a lo anterior, el material de archivo representa la voz y la interpretación desde la postura indígena. Un ejemplo de esto se puede ver cuando en la escena que va del min. 51:59 al min. 52:57 se explica que la figura de la Malinche y su papel como negociadora quedó grabada en la memoria de los tlaxcaltecas, quienes la representaron en sus códices (Ilustración 27). En esta secuencia se van ilustrando estos argumentos y se fortalece la exposición con la participación del Dr. Barjau, quien hace una descripción de los elementos que denotan la importancia del personaje de Malintzin en dichos documentos históricos.

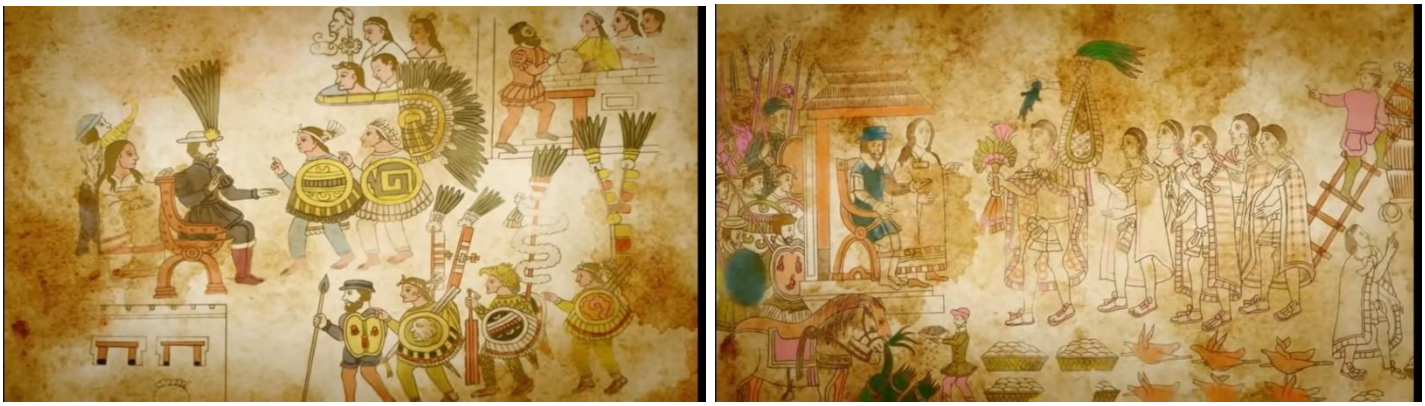


Ilustración 27: Códices que representan el papel de Malintzin desde la mirada tlaxcalteca min. 51:59 al min. 52:57 en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

La presencia del material de archivo fortalece la palabra de la voz narradora y de los investigadores al pertenecer a un discurso de tipo factual, por lo que su valor auténtico es de suma importancia para la conformación de un enunciado bien sustentado. Es por esto que su papel en esta interacción dialógica consistirá en aportar un complemento y una reafirmación del enunciado del documental, apoyando con su carácter factual la reconstrucción de una nueva valoración sobre la Malinche.

d) Entrevistas en profundidad: el papel que juegan los distintos investigadores que participan en el documental se percibe de dos maneras diferentes. La primera consiste en exponer, desde su posición de expertos, sus conocimientos acerca de lo que han investigado sobre la vida de la Malinche. Esta primera actividad entra en juego y en interacción con la voz narradora, con las recreaciones y con el material de archivo, pues, como ya se mencionó, se entrecruzan dialógicamente para complementarse y reafirmarse unas con otras. Es importante mencionar que estas aportaciones van

cargadas de una valoración personal de cada investigador, pues es inevitable impedir el flujo de sus propias posiciones de sentido. Por ejemplo, en la escena del min. 1:20:03 a 1:20:12, la Dra. Townsend expresa lo siguiente: "La Malintzin que he llegado a conocer a través de las fuentes que tenemos no es una mujer desleal a su gente, al contrario, fue una mujer valiente", aportando una valoración desde su propia experiencia como investigadora con respecto a este personaje de la historia de México. Con este tipo de valoraciones, y dado su estatus de autoridades en la materia, cada uno de estos investigadores colabora de manera dialógica a la conformación y respaldo de un enunciado propio del documental *Malintzin, la historia de un enigma*.

Hasta el momento se ha mostrado que el proceso dialógico se ve reflejado en la estructura interna del documental y que cada uno de los elementos que conforma el filme, gracias al recurso del montaje, se encuentran interconectados con la finalidad de colaborar mutuamente en la construcción de un enunciado propio de la película. También se asentó con este primer acercamiento analítico que el enunciado que se propone en el relato equivale a la conciencia del documental, y que, será esta la que guíe la orquestación de los elementos estructurales con la finalidad de complementarla y apoyarla. Será en la siguiente vertiente de estudio donde se dilucidarán las relaciones dialógicas establecidas entre la palabra y la imagen, por lo que será en esta sección donde se realice un estudio dialógico que logre dar cuenta de la naturaleza de dichos vínculos establecidos en el documental tanto de forma verbal como de forma visual que resultan en una nueva interpretación sobre la Malinche.

4.2.2.1 Relaciones dialógicas establecidas entre la palabra y la imagen en el documental *Malintzin, la historia de un enigma*

Como se ha mostrado hasta el momento, la estructura e interacción entre los elementos del documental por sí mismas proyectan su naturaleza dialógica. En este segundo apartado dicha organización seguirá representando un elemento importante para el estudio dialógico que se propone en esta tesis. De esta manera, se presentarán enseguida las relaciones dialógicas establecidas entre la palabra y la imagen para la reconfiguración de la imagen de la Malinche. En este sentido, serán de utilidad los títulos que se le dieron a los episodios del documental *Malintzin, la historia de un enigma*: I. Niñez y esclavitud; II. Lengua y III. Libertad, pues,

cada uno representa una fase en dicha reconfiguración. Lo que se busca lograr con este análisis es dar cuenta del tipo de relaciones establecidas entre la palabra y la imagen en este proceso dialógico, por lo que se abordarán algunas escenas relevantes construidas a partir de los elementos descritos en secciones anteriores: voz narradora; recreaciones; material de archivo y entrevistas en profundidad.

Un factor que debe exponerse antes de abordar cada episodio del documental tiene que ver con la heteroglosia percibida en el elemento audiovisual. En lo que respecta a las recreaciones diegéticas, debe mencionarse que en estas cohabitan una variedad de lenguajes en interacción, lo que coadyuva a una lectura particular del discurso que se muestra. En el documental conviven varios tipos de lenguajes, diversas lenguas y distintos dialectos. Un claro ejemplo de ello es la manera en la que se comunican los personajes utilizando sus lenguas de origen mientras al espectador se le muestra en los subtítulos su versión en español. Este rasgo produce que la presencia del contexto se intensifique, creando una atmósfera que complementa la caracterización de los personajes, pues su lenguaje los dota de cualidades sociales, culturales e ideológicas. En el documental este factor es mostrado con las voces, entonaciones, gesticulación y demás movimientos que colaboran en la emisión lingüística. En la Ilustración 28 se muestra una secuencia que ejemplifica lo anterior. En ella se puede observar la presencia de los subtítulos dirigidos al espectador, que, al estar en español, queda claro que va dirigido al sector hispanohablante.



Ilustración 28: Ejemplo de heteroglosia en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018). Escena del min. 8:45 al min. 10:42.

En el Capítulo II ya se hizo referencia al concepto ‘discurso diferenciado’ de Sue Vice, en dichas líneas queda especificado que se trata de una forma de estratificación del lenguaje con respecto a género, registro, sociolecto, dialecto, jerarquía y su mutua interacción (1997: 18). En este ejemplo es posible observar que hay una estratificación jerárquica. Lo anterior se muestra al dejar claro en los subtítulos cuál es la lengua hegemónica en el documental, es decir, el español, misma que se superpone al maya, logrando posicionarse como la versión que comunica el enunciado. Es decir, en ningún momento se cuestiona el espectador por lo fidedigno de la traducción al no tener conocimiento de la lengua maya, confiando en la versión en español y conservando su sentido.

Un elemento más que resalta en la heteroglosia manifiesta en el documental *Malintzin, la historia de un enigma* es la forma en la que una lengua intenta extender su dominio y control sobre otras. Esto se puede identificar en la secuencia que expone el bautizo de las esclavas regaladas a Cortés del min. 15:42 al min. 16:20. En esa escena, mostrada en la Ilustración 29, se expone cómo les son impuestos nombres cristianos a las mujeres mayas, para después ser repartidas entre los soldados españoles y poder ser usadas sexualmente. Con dicho bautizo, no solo se les está arrancando la identidad a cada una de esas mujeres, sino que se les está imponiendo un nombre en otra lengua que posteriormente será instaurada como producto del dominio territorial por parte de la corona española. Por consiguiente, con esos nombres cristianos venían a imponerse además una serie de ideologías religiosas y políticas provenientes de la Península Ibérica.



Ilustración 29: Escena que muestra la imposición de nombres cristianos a las esclavas mayas en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018) del min. 15:42 al min. 16:20.

En el caso de la protagonista del documental, Marina fue el nombre que le fue asignado. Este quedaría como registro de su identidad dejando en un estatus de desconocido su nombre real. En este punto debe mencionarse que la transformación de su nombre expone cómo la interacción dialógica tiene lugar en la heteroglosia. Lo anterior debido a que la deformación de su nombre a Malintzin tiene una explicación relacionada con un estatus social que ella misma fue adquiriendo gracias a su papel en las negociaciones entre Cortés y los gobernantes de Mesoamérica. De acuerdo con la explicación de la Dra. Townsend en el min. 29:48 al min. 30:32, su primer nombre conocido fue Marina, con el que fue bautizada por los españoles. No obstante, en esta interacción entre lenguajes, los mesoamericanos la llamaban Malina, al no tener el fonema /r/ en su lengua de origen. Poco a poco ella fue adquiriendo mayor prestigio entre los habitantes de Mesoamérica, sobre todo por su uso de la palabra en las negociaciones políticas. Este elemento la fue posicionando entre su sociedad en un lugar cada vez más respetable, proyectando dicha evolución social en la deformación de su nombre. Debido a su estatus se le asignó la partícula honorífica 'tzin' a su nombre, agregando a este un grado de importancia superior al resto. De esta manera su nombre cambió a Malintzin. Nuevamente, en esta interacción lingüística, surge un cambio fonético por parte de los hispanohablantes que carecían del fonema /tz/, haciendo una modificación que resultaría en Malinchi o Malinche, como también se le conoce. Este juego en la nominalización de la protagonista nos muestra cómo la lengua es el campo de batalla de las relaciones de poder, el caso de Malintzin, también conocida como doña Marina (cabe mencionar que el 'doña' es también un honorífico que denota respeto) es un ejemplo claro de esta lucha constante reflejada en la pluralidad lingüística.

Un ejemplo más de este juego de poder entre los lenguajes coexistentes en el documental sucede cuando al mismo tiempo se escuchan las voces de los personajes de las recreaciones y la voz de la narradora delegada. En esta interacción entre los diversos lenguajes que se nos presentan es evidente la prominencia de la voz de la narradora cuando se deja escuchar al mismo tiempo que los personajes. Su voz tiene un volumen mayor y es la que orienta la narración que se nos muestra. La escena que va del min. 36:35 al min. 38:52 expone a Malintzin recorrer el mercado de Cholula y cómo se encuentra con una vendedora que le advierte de la emboscada preparada para los españoles. En esta secuencia, expuesta en la

Ilustración 30, es posible dar cuenta de este dominio del lenguaje de la narradora delegada sobre los personajes. Lo anterior no solo se evidencia con el volumen de su voz, sino porque tiene el poder de la narración al ir relatando lo que sucede, aun cuando esto se puede inferir con los diálogos subtitulados de la conversación entre Malintzin y la vendedora. Por lo tanto, es la versión de la narradora la que domina el documental.



Ilustración 30: Escena que muestra el dominio de un lenguaje sobre otro en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018) del min. 36:35 al min. 38:52.

Algo parecido sucede cuando los investigadores toman el control de la palabra y los acompañan estas recreaciones, pues, al igual que la narradora delegada, tienen el control del relato. Una escena interesante es la que sucede del min. 41:39 al min. 43:10 (Ilustración 31). En esta secuencia que muestra el encuentro entre Malintzin y los españoles con Moctezuma, se pueden apreciar dos elementos importantes relacionados también con el concepto heteroglosia. En primer lugar, puede observarse un control del relato por parte de la Dra. Townsend y después de la narradora delegada. Es decir, la voz en *off* de la investigadora se presenta con un volumen mayor al de los diálogos de los personajes y, al no hablar en español, son los subtítulos de lo que ella va exponiendo lo que se nos muestra. En consecuencia, Malintzin sigue hablando, pero, sin el beneficio de los subtítulos que nos muestran su voz en español, pues estos obedecen ahora al discurso de la investigadora. De esta manera, en esta escena queda más claro el control que ejercen las voces de los investigadores sobre las de los personajes de los que se habla.



Ilustración 31: Escena que muestra la coexistencia de diversos lenguajes en una batalla por ganar hegemonía en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018) del min. 41:39 al min. 43:10.

Un segundo rasgo que puede observarse en esta escena tiene que ver con la primera interacción entre personajes con distintos lenguajes socioculturales. Es decir, aquí la recreación nos expone las reacciones y diferencias entre protocolos existentes entre Moctezuma y los españoles (incluso entre los españoles y Malintzin). Aquí es posible identificar cómo incluso las miradas juegan un papel fundamental en esta batalla constante entre los lenguajes de los personajes. Lo anterior se deja ver cuando Malintzin se dirige a Moctezuma y lo mira a los ojos, inmediatamente se nos muestra la reacción del gobernante mexica al sorprenderse por este acto. De la misma manera se puede observar cómo Cortés intenta darle la mano a Moctezuma y este no comprende este gesto de cortesía. La diferencia entre los protocolos en este encuentro evidencia la pluralidad de los lenguajes y la lucha por el dominio de la situación al intentar subordinar al otro. El hecho de que Malintzin se atreviese a mirar a Moctezuma a los ojos, no tiene nada que ver con su ignorancia por el protocolo, sino, por intentar controlar y subordinar al gobernante ante su poder de palabra. Esta dinámica produce un ambiente en el que el lenguaje entra en un juego de estratificación constante debido a la lucha por el poder.

En este punto debe decirse además que tanto Malintzin como los otros indígenas que jugaron un papel como intérpretes y mediadores optaron por aprender una lengua que los ayudó a sobrevivir a los acontecimientos de su tiempo. Este rasgo muestra por un lado cómo

una lengua desplaza a otra al quedar su lengua originaria subordinada al español. Por otro lado, también evidencia cómo cada uno de estos intérpretes intentan eludir, negociar y subvertir tal control. En el caso de Malintzin, lo anterior se presenta cada vez que ella forma parte del diálogo político y social, pues con su participación logra que su perspectiva y su voz sean tomados en cuenta en lugar de solo hacer traducciones directas. Es decir, con su participación se permea también su ideología, factor que muestra cierta resistencia al control que impone el lenguaje de los españoles o de los mexicas. Por lo anterior, la heteroglosia descrita expone claramente el plurilingüismo presente en el documental (tanto en las recreaciones como en las participaciones de los investigadores y de la narradora delegada), elemento que aporta una configuración interesante en el significado de los enunciados que ahí se emiten.

A continuación, se pondrán en evidencia las relaciones dialógicas establecidas entre la palabra y la imagen que contribuyen a la reconfiguración de una perspectiva en cada uno de los episodios en los que se encuentra segmentado el documental:

I. **Niñez y esclavitud:** La reconfiguración de la niñez de la Malinche es, al igual que la etapa final de su vida, una reconstrucción basada en lo que se denomina en el documental como un enigma. Esto debido a la escasa información con la que se cuenta y también por las teorías que se deben formular con base en la poca información que se tiene. De esta manera, esta primera fase que representa la niñez de Malintzin intenta reconstruir una configuración a partir de lo poco que se sabe acerca de ella. Por lo anterior, la probabilidad, la duda y la exposición de teorías tendrán lugar en este episodio generando un ambiente enigmático en torno al personaje. Todos los elementos mantienen esta cualidad probable, por lo que no se asienta una verdad absoluta y establecida sobre la niñez de la Malinche, sino que se presentan las teorías que parecen tener más lógica desde el punto de vista, principalmente, de la voz narradora y de la investigadora que participa.

Para el estudio de esta primera reconfiguración que abona a la imagen general de la Malinche se tomará la secuencia que va del min. 3:00 al min. 13:58. El siguiente esquema representa la manera en la que se lleva a cabo dicha interacción dialógica:

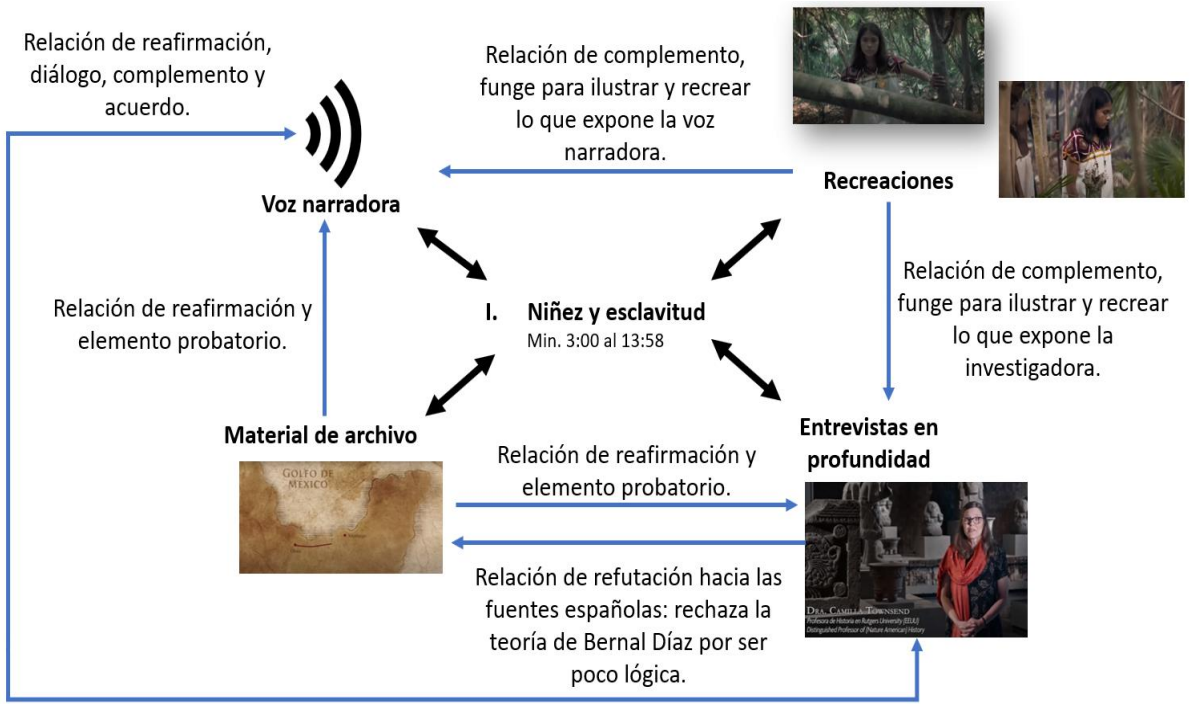


Ilustración 32: Esquema sobre la reconfiguración dialógica sobre la niñez de Malintzin. Análisis de la secuencia localizada del min. 3:00 al min. 13:58 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

Para explicar el esquema es necesario tener presente que una reconfiguración dialógica va más allá de la citación textual, pues la palabra ajena opera en todo el discurso con la finalidad de reconstruir una perspectiva. En el caso de lo que sucede en el fragmento seleccionado correspondiente a una parte del primer episodio del documental, es posible apreciar que las relaciones que se muestran se dan entre los elementos estructurales del documental de la siguiente manera. En primer lugar, se aprecia que tanto la voz narradora como la participación de la investigadora mantienen una relación de diálogo, de acuerdo, de complemento y de reafirmación acerca de lo que se dice sobre la niñez de Malintzin. Un ejemplo de ello se da cuando la voz *over* de la narradora expresa lo siguiente:

> Poco se sabe de la infancia de Malintzin. Por los testimonios que tenemos de sus orígenes sabemos que nació entre 1501 y 1504 en la zona central del actual México. Según contaron sus descendientes fue en Olutla, una región localizada al sur del actual Veracruz. Su madre probablemente fue una de las concubinas de un noble, pero, como todos los niños en las sociedades nahuas, Malintzin nació libre. Malintzin, de quien no sabemos siquiera su nombre real, debió de ser una niña curiosa e inteligente, como mostraría su historia tiempo después. Una inteligencia y curiosidad que le iban a hacer falta muy pronto para sobrevivir y prosperar. Porque entre los 8 y los 12 años Malintzin perdió su libertad. Traficantes de esclavos la llevaron al mercado Xicalango donde un noble maya la compró junto con otras tlacotli (palabra nahua que significa algo similar a nuestra idea de esclavos). Desde ahí viajaría hasta Potonchán, la localidad del noble maya, internándose en una selva desconocida para ella. Sin que nadie sepa con certeza cómo la hija de un noble nahua pudo pasar a ser una tlacotli maya (min. 3:00-5:02 del documental *Malintzin, la historia de un enigma*, 2018).



Ilustración 33: Relaciones de complemento y prueba entre la palabra y la imagen.



Ilustración 34: Relaciones de correspondencia y concordancia entre la palabra y la imagen.

La narración es complementada por material de archivo (específicamente mapas) y por una recreación que nos muestra una imagen de Malintzin niña en términos audiovisuales (Ilustraciones 33 y 34). Estos elementos mantienen una relación de reafirmación y son mostrados como un factor probatorio y complementario de lo que la narradora va exponiendo en su relato.

La relación que se establece entre la narradora y las recreaciones es de complemento, pues se ilustra mediante ella lo que se profiere por medio de la palabra. En este punto es importante mencionar que la imagen mantiene una

relación de correspondencia y concordancia con la palabra. Por ejemplo, al exponer como probable característica de Malintzin niña la curiosidad y la inteligencia, es mostrada una niña con gran curiosidad por una mariposa sin necesidad de recurrir al diálogo. Otro factor que debe mencionarse es que gracias a la palabra de la narradora es posible crear un ambiente de duda y probabilidad, pues se remite a frases como: "poco se sabe"; "por los testimonios que tenemos"; "según contaron"; "no sabemos"; "debió ser…"; "sin que nadie sepa con certeza…". Esta cualidad será un elemento que prevalecerá en casi todo el documental, animando con esta actitud al derrocamiento de posturas definitivas y juiciosas acerca de la Malinche y, por lo tanto, manteniendo una postura abierta y a favor de lecturas alternativas.

El diálogo entre la palabra de la voz narradora con la de la investigadora se presenta cuando esta última se integra al relato y se deja ver en los subtítulos[90] la siguiente explicación:

> Nunca sabremos exactamente por qué fue elegida Malintzin. Una de las fuentes españolas, el famoso Bernal Díaz, nos cuenta la descabellada y loca historia de que su madre fue la que se hizo cargo, que odiaba a la niña y quería volver a casarse cuando la vendiera como esclava. Aunque hay razones lógicas por las que pudo haber sido elegida. Algunos historiadores piensan que ella en verdad mostraba una fuerte personalidad y eso pudo haber sido una especie de castigo. Lo más probable es que la eligieran porque su madre era una esclava, alguien sin poder, y la mayoría de las veces, se elegía, para entregar como rehenes al enemigo a las hijas de las personas que no tenían el poder para defenderlas. Incluso podría ser que simplemente fue secuestrada o tomada por la fuerza; pero eso parece poco probable. Lo más probable es que su propia gente la haya entregado en un esfuerzo para lograr la paz y evitar una guerra con los aztecas (min. 5:03-6:05 del documental *Malintzin, la historia de un enigma,* 2018).

Cuando se enfrentan dialógicamente tanto la palabra de la narradora delegada como la de la investigadora es posible dar cuenta de varios elementos que entran en conflicto, en primer lugar, está la versión que refuta la Dra. Camila Townsend

[90] En el documental la Dra. Townsend habla en inglés y mediante los subtítulos se muestra la versión en español de su explicación. En esta tesis se tomarán los subtítulos por ser una interpretación dentro del mismo documental.

acerca de lo que nos cuenta Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632). Claramente la historiadora rechaza dicha teoría sobre la niñez de Malintzin al denominarla como "descabellada y loca historia". Su escepticismo con respecto a las teorías que se tienen sobre su infancia hace que simplemente sean rechazadas, pista de esto es el primer enunciado de su comentario: "Nunca sabremos exactamente". Lo anterior nos muestra que la investigadora se rige por la lógica y por su conocimiento acerca de la realidad sociopolítica de la época en esa zona de Mesoamérica. Por otro lado, ya vimos que la narradora delegada abre esta primera reconfiguración sobre la infancia de Malintzin proporcionando datos que provienen de testigos desconocidos. El siguiente fragmento da muestra de esto que se menciona: "Por los testimonios que tenemos de sus orígenes sabemos que nació entre 1501 y 1504 en la zona central del actual México. Según contaron sus descendientes fue en Olutla, una región localizada al sur del actual Veracruz" (min. 3:00-5:02 del *documental Malintzin, la historia de un enigma*, 2018). Con la palabra de la narradora es posible identificar que hay una diferencia entre los criterios de selección de datos sobre la niñez de Malintzin entre la narradora delegada y la investigadora. Mientras la primera expone los testimonios de personajes anónimos, la otra se vale de un criterio más próximo a lo teórico y a lo lógico. Este factor tiene un efecto dialógico, pues abre paso a un intercambio de perspectivas que pueden tanto complementarse como reafirmarse e incluso entrar en contradicción.

El carácter complementario de estas voces en diálogo se evidencia cuando la palabra de la investigadora expone sus teorías acerca de por qué fue elegida Malintzin como esclava. Pues, entra justo después de una explicación dada por la narradora delegada acerca de su origen y posible año de nacimiento. El que la investigadora omita estos primeros datos, muestra que su palabra representa una continuación en la historia, pues no aborda otras teorías sobre su nacimiento ni origen. Aunado a lo anterior, con dicha falta de teorías mencionadas se expone un acuerdo entre ambas perspectivas, pues de haber desacuerdo, quizá sí serían mencionados otros posibles datos sobre su origen y nacimiento. Otro elemento que

evidencia la cualidad complementaria de su participación es que el comentario de la Dra. Townsend aporta una versión que ella misma respalda por su autoridad en la materia sobre el destino de Malintzin como esclava de los mayas, ella enuncia: "Lo más probable es que su propia gente la haya entregado en un esfuerzo para lograr la paz y evitar una guerra con los aztecas" (min. 5:03-6:05 del documental *Malintzin, la historia de un enigma,* 2018). Este enunciado complementa y da respuesta a lo que la narradora delegada deja en incógnito con sus palabras: "Sin que nadie sepa con certeza cómo la hija de un noble nahua pudo pasar a ser una *tlacotli* maya" (min. 3:00-5:02 del documental *Malintzin, la historia de un enigma,* 2018). Lo anterior expone que ambas voces tienen una relación complementaria y que se encuentran de acuerdo con la reconfiguración que se nos va presentando a los espectadores.

Al igual que lo que presenta la narradora delegada, las palabras de la investigadora son acompañadas y complementadas tanto por su imagen, exponiendo su aportación, como por la recreación que nos muestra a Malintzin niña (Ilustraciones 35 y 36):



Ilustración 35: Escena que muestra una relación de complemento entre las recreaciones y lo que expone la Dra. Townsend.



Ilustración 36: Escena que muestra a la investigadora aportando su perspectiva sobre las teorías de la niñez de Malintzin.

Contrario a lo que sucede con la voz de la narradora delegada, sí es posible ver la imagen de la investigadora, por lo que no solamente aporta con su voz, sino que también lo hace por medio de su presencia situada en lo que se puede apreciar como un museo. Su imagen ubicada en dicho espacio hace alusión a su área de estudio y fortalece la seriedad de su participación en el documental. Lo que respecta a la imagen recreada de Malintzin niña, nuevamente se nos expone una niña curiosa,

esta vez por una serpiente. Este elemento de la imagen proyecta una caracterización que concuerda con la que se mostró durante el comentario de la voz narradora, por lo que nuevamente se establece una relación de concordia entre ambas voces y la imagen expuesta. De hecho, con respecto a las recreaciones, se puede hablar de una escena que muestra —exclusivamente mediante la visualización— cualidades que abonan a la configuración de la imagen de la Malinche, esto tomando en cuenta que no aparecen en dicha escena comentarios ni de la narradora delegada ni de la investigadora. Se trata del fragmento que va del min. 8:44 al min. 10:42 del documental (Ilustración 37). En esta secuencia se muestra a las esclavas hablando en maya (con subtítulos en español) sobre lo que han escuchado sobre la llegada de los españoles.



Ilustración 37: Recreación que va del min. 8:44 al min. 10:42 que abona a la reconfiguración de la imagen de la Malinche en cuanto a su cualidad de inteligente y curiosa.

Lo interesante de esta escena es que se le ve a Malintzin (ya mayor) incrédula ante las ideas que exponen sus compañeras con respecto a que los españoles son seres mitad humanos, mitad animales; o que provienen del inframundo y probablemente se alimenten de las almas de los demás. Ante estas posturas, Malintzin se muestra escéptica ante lo que escucha. Lo anterior se muestra tanto con sus gestos como con sus interrogantes, pues les pregunta a todas si los han visto alguna vez y les comenta que seguramente se trata de hombres que las pondrán a trabajar sin descanso. En su intervención, Malintzin les explica que ella ha escuchado rumores acerca de que

lejos de ser dioses se trata de hombres mortales montados en bestias desconocidas para ellos. Además, ella expone su deseo de conocerlos. Con esta escena, aparte de hacer visible la presencia de otras voces en su discurso, se reafirman dos cualidades que han sido planteadas por la voz narradora y que posteriormente fueron apoyadas por la investigadora, se trata de la inteligencia y la curiosidad presente en Malintzin. Esto se evidencia al no creer en las historias míticas expuestas por sus compañeras en torno a los españoles, pues utiliza una lógica que la ayuda a comprender que se trata de hombres comunes y no de supuestos dioses. Otro factor que abona a su cualidad inteligente es que, debido a su experiencia como esclava, ella deduce que, al tratarse de hombres, lo más probable es que su deseo sea poner a trabajar a los mesoamericanos. Estos comentarios la distinguen del resto de las esclavas, pues parece ser la única que piensa de esa manera. Con respecto a su curiosidad, nuevamente se hace alusión a esta característica, pues ella expresa su deseo de conocer a los extranjeros pese a aquellas historias que los reconfiguran amenazantes y peligrosos.

En suma, la imagen sobre la niñez de Malintzin es reconfigurada a partir de la dinámica dialógica entre la narradora delegada, la investigadora y las recreaciones. Es a partir de ellas que se logra proyectar una primera imagen de la protagonista al presentarla como una niña curiosa e inteligente. Pero además esta reconfiguración la posiciona como una víctima de diversas situaciones que la llevaron a perder su libertad al convertirse en esclava de los mayas. A partir de esta primera configuración, como se dio cuenta, es posible exponer que las relaciones dialógicas establecidas para lograr esta primera imagen sobre la Malinche fueron de tipo complementario en su mayoría, aunque también se percibió una refutación con relación a la postura planteada por Bernal Díaz del Castillo y una reafirmación constante entre los diversos elementos que participan en el documental.

II. **La lengua**[91]**:** Esta segunda reconfiguración de la figura de la Malinche toma en cuenta su papel como intérprete y como mediadora política entre los españoles y los distintos gobernantes mesoamericanos. En esta etapa de la vida de Malintzin que se representa en el documental se cuenta con más material informativo, por lo que muchas de las características que se le atribuyen a la protagonista están basadas en el conocimiento que tienen los expertos y la voz narradora acerca de la organización política y social del territorio mesoamericano. Para el desarrollo de este apartado fueron seleccionadas diferentes secuencias que ilustran cómo poco a poco a lo largo del documental se va reconfigurando a Malintzin en esta etapa de su vida. De esta manera se expone inicialmente un esquema que muestra las relaciones identificadas entre los elementos que participan en dicha reconfiguración con la finalidad de dar muestra de la interacción dialógica que existe en este proceso:

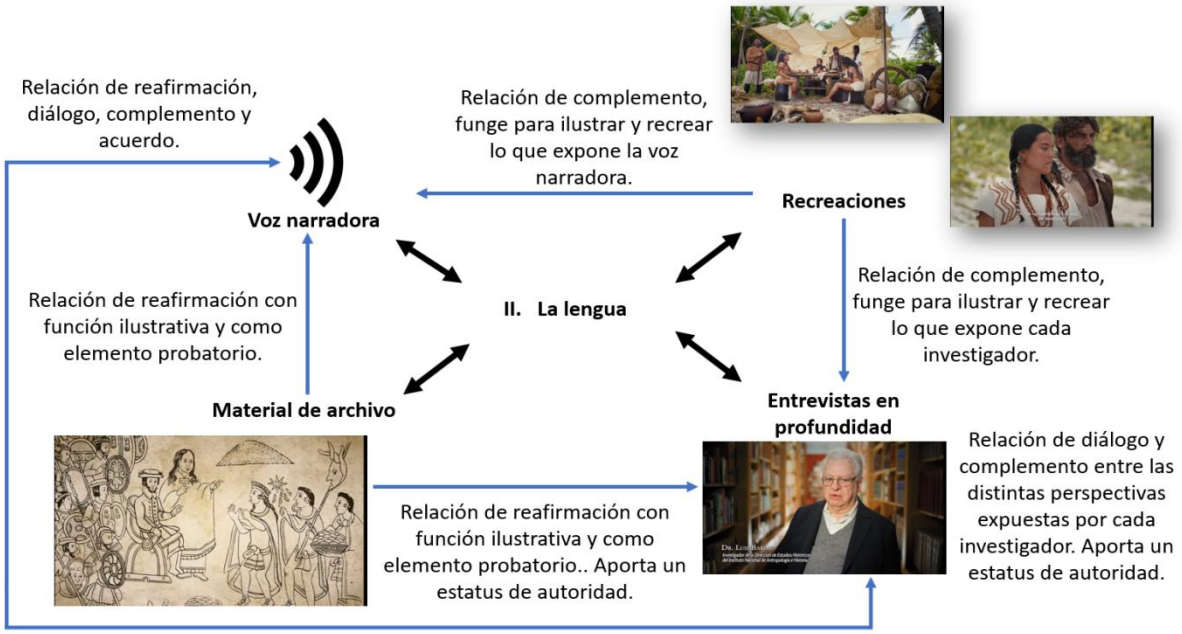


Ilustración 38: Diagrama sobre la reconfiguración dialógica sobre Malintzin en su papel como intérprete y mediadora política.

[91] Para el estudio de este apartado se están tomando en cuenta aquellas escenas que contribuyen a la reconfiguración de la imagen de la Malinche relacionada con su labor como intérprete, por lo que hay escenas que abordan este aspecto de su vida en los tres episodios en los que se encuentra dividido el documental. Por lo anterior, solamente se están tomando los nombres de los episodios, mas no los fragmentos en específico de cada uno de ellos.

Para explicar con mayor detalle el diagrama, es necesario ir introduciendo las escenas que evidencian cada tipo de relación establecida. En primer lugar, se presenta la escena que va del min. 13:59 al min. 15:40 (Ilustración 39).



Ilustración 39: Escena que evidencia la relación complementaria e ilustrativa entre la narradora delegada y las recreaciones en la escena que va del min. 13:59 al min. 15:40 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

Se trata de una recreación que muestra a Malintzin en el campamento español una vez que fue obsequiada, junto con las otras mujeres, a los españoles. Esta secuencia ilustra uno de los primeros contactos que tiene la Malinche con los españoles, por lo que es el momento en el que le muestra a sus compañeras esclavas que ella tenía razón al pensar que ellos no eran dioses ni nada por el estilo. La particularidad de esta escena es que aquí se perciben tanto las voces de los personajes (hablando en maya y en español) como la voz de la narradora delegada. Como ya se había mencionado en la sección sobre la descripción de la heteroglosia, se trata de una recreación compuesta por un juego plural en términos de lenguaje. Lo anterior debido a que en la escena toman presencia diferentes lenguas. No obstante, debe mencionarse que al espectador se le da la oportunidad de tener la versión en español de los diálogos en maya mientras la voz narradora opaca con un volumen mayor las voces de los personajes que recrean esta escena. Enseguida se expone el comentario de la narradora delegada de dicha escena:

> En el campamento español las mujeres debieron sentirse atemorizadas. Pero, Malintzin contaba con su espíritu curioso y entrometido. Todo

> alrededor era nuevo, lo que para la mayoría de las mujeres regaladas era atemorizante, para ella se perfilaba como una nueva oportunidad: un campo ilimitado de sorpresas y aprendizajes. Las terroríficas leyendas que había oído sobre los hombres llegados de más allá del mar se fueron aclarando a la vista de hombres, objetos y caballos. A diferencia de las mujeres que eran hijas o hermanas de nobles, ellas eran esclavas con las que los españoles podían hacer lo que quisieran. La suerte de Malintzin parecía haber empeorado, si quería tener alguna posibilidad, debía aprender aquel idioma nuevo y hacerlo de prisa (min. 13:59-15:40 del documental *Malintzin, la historia de un enigma,* 2018).

Con respecto a lo que el personaje de Malintzin le dice en esta misma escena a sus compañeras esclavas, se presentan los subtítulos en el siguiente fragmento:

> —Se los dije. Son personas y usan animales que desconocemos. ¡Miren! Esos trajes brillantes son sus escudos. Ninguna obsidiana puede atravesarlos. ¿Esos eran sus dioses del inframundo? No parecen tan terribles… ¿no creen? Aunque huelen como si estuvieran podridos. Miren eso. Son como tapires, muy delgados… y no una parte de los extranjeros. ¿Cómo harán para poder montarlos? Ca-ba-llo…ca-ba-llo (min. 13:59-15:40 del documental *Malintzin, la historia de un enigma,* 2018).

Lo que se puede observar en ambas intervenciones es que, en el caso de la narradora delegada, es esta la que se hace cargo de orientar el sentido principal de lo que se muestra y se escucha en la recreación. Lo anterior queda claro al ser su voz la que captura la atención principal debido a su volumen superior. No obstante, la participación del personaje de la Malinche también contribuye a la creación de un sentido específico en esta escena. Sus diálogos mantienen una armonía con lo que la narradora delegada va relatando. Por ejemplo: cuando esta última expresa: "Las terroríficas leyendas que había oído sobre los hombres llegados de más allá del mar se fueron aclarando a la vista de hombres, objetos y caballos" (min. 13:59-15:40 del documental *Malintzin, la historia de un enigma,* 2018), Malintzin es mostrada mientras dice: "—Se los dije. Son personas y usan animales que desconocemos. ¡Miren! Esos trajes brillantes son sus escudos. Ninguna obsidiana puede atravesarlos. ¿Esos eran sus dioses del inframundo? No parecen tan terribles… ¿no creen? (min. 13:59-15:40 del documental *Malintzin, la historia de un enigma,*

2018). Esta interacción entre ambas voces articula un diálogo complementario que consiste en la presentación y descripción de los acontecimientos por parte de la narradora y en la ilustración de estos mediante las recreaciones (en las que participa la voz del personaje de Malintzin). Es decir, las recreaciones respaldan con lo que muestran lo que va exponiendo la narradora. Esta misma dinámica puede apreciarse en la última parte de cada una de las participaciones, pues mientras la narradora expresa que: "La suerte de Malintzin parecía haber empeorado, si quería tener alguna posibilidad, debía aprender aquel idioma nuevo y hacerlo de prisa" (min. 13:59-15:40 del documental *Malintzin, la historia de un enigma,* 2018), entra la intervención de Malintzin repitiendo las palabras de los españoles: "Ca-ba-llo…ca-ba-llo". Aquí nuevamente vemos esta articulación entre la voz de la narradora delegada y la voz del personaje de Malintzin, mismas que emiten distintos enunciados orientados hacia la misma posición semántica. Cabe resaltar que con la voz del personaje de Malintzin se evidencia la presencia de la heteroglosia, misma que subyace al dialogismo. De esta manera, es posible identificar que ambas partes se encuentran en colaboración dialógica en cuanto a la formulación de una misma perspectiva, esta es: Malintzin es curiosa e inteligente, lo que la lleva a aprender español para aprovechar la oportunidad de mejorar su situación de esclava.

Otra escena que aporta a la caracterización de la imagen de Malintzin es la que se ubica entre los min. 18:41-21:37 (Ilustración 40). A lo largo de esta secuencia se puede identificar el momento clave que logra edificar el posicionamiento de Malintzin ante los mexicas, por lo tanto, en esta escena se observa una de las justificaciones de su comportamiento como aliada de los españoles durante la conquista de Tenochtitlan, misma que la intenta liberarla del adjetivo de traidora.



Ilustración 40: Escena que ilustra la interacción dialógica entre las voces de los personajes, de la narradora y de las investigadoras en la escena que va del min. 18:41 al min. 21:37 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

En esta recreación se muestra el primer contacto que tienen los españoles con un mensajero mexica, estos, al no comprender la lengua, entran en pánico por no poder establecer un contacto comunicativo efectivo. Es en ese momento en el que Malintzin interviene y les comenta a los españoles (en maya) que se trata de emisarios de Moctezuma. Durante esta escena tienen presencia varias voces y varios lenguajes que van reconfigurando la iniciación de Malintzin como intérprete de los españoles, lo anterior se lleva a cabo en una dinámica de doble traducción junto con Jerónimo de Aguilar. También se expone aquí su relación con los mexicas y la relación de enemistad que tenía con Moctezuma. Lo interesante es que las voces de los personajes, —proyectadas también en los subtítulos en español— la voz de la narradora delegada y las voces de las investigadoras que participan en esta secuencia se entretejen de manera dialógica para lograr proyectar estas dos configuraciones que forman parte de la imagen de la Malinche en su papel como aliada de los españoles. Cabe resaltar que la recreación diegética en esta parte del documental juega un papel fundamental, pues expone la situación que dio paso a la oportunidad que aprovechó Malintzin de involucrase más con los españoles, este fragmento es ilustrado con el relato que se muestra, sin embargo, las voces de los personajes continúan bajo el dominio de la narradora delegada. Enseguida se muestran los diálogos que intervienen en esta secuencia:

> Narradora: La presencia de las grandes naves de los españoles no pasaba inadvertida.

Soldado español: Capitán Cortés,

Narradora: Moctezuma sabía por sus informantes del avance de los extranjeros por la costa y mandó emisarios para obtener información e intentar disuadirles de seguir avanzando por medio de regalos.

Emisario de Moctezuma (habla en náhuatl con subtítulos en español): Extranjeros venidos de tierras lejanas, les damos la bienvenida en nombre del *tlatoani* Moctezuma, Señor de Tenochtitlan. [Subtítulos mostrados a la par que se hace escuchar la voz de la narradora delegada: El *tlatoani* manda regalos con la esperanza que les agraden].

Narradora: Aquellos emisarios hablaban el náhuatl, un idioma que ninguno de los españoles conocía incluyendo a Aguilar, aquel náufrago rescatado del cautiverio maya que había aprendido la lengua de sus captores. Pero, para fortuna de Malintzin, el náhuatl era su lengua natal.

Jerónimo de Aguilar: Lo siento, capitán, no entiendo lo que dicen.

Cortés: ¿No hablan el idioma que conoces?

Jerónimo de Aguilar: Esto no es maya, capitán. Son gentes del interior, de esos que llaman mexicas, le han dicho algo de Tenochtitlan, la ciudad de la que no hablaron los mayas en el Río Grijalva

Cortés: Maldita sea, Aguilar, ahora resulta que nuestra lengua no habla el idioma de los temas que nos interesan.

Jerónimo de Aguilar: Yo… esto no es maya, no es maya.

Malintzin [Habla en maya con subtítulos en español]: Son mexicas, emisarios del *tlatoani* Moctezuma, venidos de Tenochtitlan, y traen regalos.

Narradora [habla al mismo tiempo que Malintzin con un volumen más alto]: Para Malintzin los mexicas eran enemigos, los opresores a los que los suyos rendían tributo.

Dra. Camila Townsend [habla en inglés con subtítulos en español]: En la mente de ella, Moctezuma no era su rey, no era alguien a quien debiera lealtad. Simplemente era un invasor. Él y sus fuerzas habían intentado presionar a la gente de su padre, tal vez incluso conquistarlos, y fue por lo que él hizo y por lo que hicieron sus ejércitos, que había sido entregada a la esclavitud. Él simplemente era un enemigo.

> Malintzin [Habla en maya con subtítulos en español]: El *tlatoani* manda regalos.
>
> Cortés: ¿Entiendes lo que dice? ¿Qué ha dicho?
>
> Jerónimo de Aguilar: Marina dice que son emisarios de Moctezuma, el *tlatoani* de Tenochtitlan. Nos envían regalos de bienvenida, capitán.
>
> Dra. Berenice Alcántara: Marina o Malintzin jugó un papel determinante, porque ella fue la que permitió la comunicación efectiva de los españoles con los pueblos del área de Mesoamérica central. Es decir, Jerónimo de Aguilar les había permitido comunicarse con algunos pueblos mayas, pero, en el momento en que comenzaron a interactuar con pueblos de la costa del Golfo, con pueblos del centro de México, con los embajadores mismos de Moctezuma, fue necesaria la presencia de otro traductor, y Marina hábilmente logró tener ese papel (min. 18:41 al min. 21:37 del documental *Malintzin, la historia de un enigma,* 2018).

El papel que juegan las intervenciones, tanto de las investigadoras como de la narradora delegada, resultan relevantes por tratarse de explicaciones que no se sabrían solo con la visualización de las recreaciones diegéticas y también por interactuar de manera dialógica con todos los elementos involucrados. Desde el primer momento de esta secuencia se puede dar cuenta de que la narradora participa activamente a favor de una imagen positiva de la protagonista, pues agrega expresiones con valoraciones personales, por ejemplo, se puede identificar cierto entusiasmo cuando expresa que Marina tenía por lengua materna el náhuatl, elemento que le permitió comprender la lengua de los emisarios de Moctezuma.

Otro aspecto que puede mencionarse es que se logran entretejer de manera dialógica las voces de la narradora y de la investigadora Camila Townsend cuando se aborda la relación que había entre Malintzin y Moctezuma. Lo anterior es evidente al observar sus diálogos, pues mientras la narradora explica: “Para Malintzin los mexicas eran enemigos, los opresores a los que los suyos rendían tributo”; la investigadora detalla enseguida que Malintzin nunca consideró a Moctezuma como su rey que no tenía por qué rendirle ningún tipo de lealtad, de hecho, expone enunciados como: “Simplemente era un invasor […]. Simplemente era un

enemigo". Con estas explicaciones se percibe una razón para comprender que Malintzin tenía razones importantes para aliarse con los españoles, elemento que abre una configuración en la figura de la protagonista que ya la hace distinta a la típica traidora de la que tanto se ha hablado a lo largo de la historia.

A lo anterior se suman las palabras de la investigadora Berenice Alcántara, quien cierra esta secuencia explicando lo siguiente: "[…] ella fue la que permitió la comunicación efectiva de los españoles con los pueblos del área de Mesoamérica central […] fue necesaria la presencia de otro traductor, y Marina hábilmente logró tener ese papel". Con este discurso la investigadora reconoce el papel de Malintzin como puente de comunicación y resalta su participación en este sentido, dejando a un lado la polémica entre su alianza con gente de otro continente.

El diálogo anteriormente analizado es complementado por una recreación diegética que relata la iniciación de la protagonista en la doble traducción entre españoles y mexicas. Debe mencionarse en este punto que la recreación logra proyectar un momento de crisis por la falta de comprensión de una lengua distinta al maya, los españoles hasta este punto (sobre todo Cortés) se sentían confiados al contar con un español con dominio del maya. Sin embargo, con la llegada de los emisarios de Moctezuma, quienes hablaban náhuatl y tenían un dominio político y social en gran parte del territorio mesoamericano, se percataron de que no podrían negociar por desconocimiento de su lengua. Este ambiente es el que prevalece como elemento audiovisual, mismo que se ilustra con los gestos de preocupación de Cortés y de Jerónimo de Aguilar. Una vez preparado este tenso momento, Malintzin, quien estaba presente en el encuentro entre españoles y mexicas, logra tener una primera participación como intérprete. Con dicha intervención se da paso a una doble traducción, pues ella le decía en maya su interpretación del náhuatl a Jerónimo de Aguilar, y este último hacía una segunda interpretación del maya al español para Cortés.

Lo relevante de la imagen mostrada radica en el hecho de que Malintzin es mostrada como la que sale al rescate del problema que tenían los españoles debido a la

ausencia de comunicación con los mexicas. Esto en conjunto con las explicaciones de las investigadoras y de la narradora delegada, logran configurar una primera imagen de Malintzin intérprete que dista mucho de pretender traicionar a alguien. Más bien logran generar una proyección de la protagonista que continúa la idea de que Malintzin era alguien inteligente y con habilidades que la colocaron en un papel fundamental en la conquista de Tenochtitlan.

En la Ilustración 41 es posible identificar tres momentos clave en la recreación que es mostrada junto con la palabra de la narradora y de las investigadoras, en dicha imagen se localizan los momentos clave explicados en líneas anteriores: 1) Llegada de los emisarios de Moctezuma; 2) Crisis ante la falta de comprensión de la lengua náhuatl y 3) Malintzin comienza a interpretar del náhuatl al maya.



Llegada de los emisarios de Moctezuma


Crisis ante la falta de comprensión del náhuatl



Malintzin comienza a interpretar del náhuatl al maya.

Ilustración 41: Escenas que ilustran la interacción dialógica entre la palabra y la imagen en la secuencia que va del min. 18:41 al min. 21:37 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

A esta primera configuración de Malintzin intérprete se le suman las siguientes dos, mismas que intentan retratar el cómo ella no solamente interpretaba los diálogos

entre los gobernantes, sino que también tomaba parte de dichas negociaciones dado su conocimiento de la cultura y política de Mesoamérica. Es decir, continúa la doble traducción, sin embargo, a diferencia de Aguilar, ella sí aportaba una perspectiva que con el tiempo fue favoreciendo el proyecto de conquista española. Gracias a ella Cortés había generado alianzas con varios pueblos y se habían fortalecido para poder enfrentar a los tenochcas. La primera de estas configuraciones se ubica entre los minutos 41:39 y 43:10. En esta se representa el primer encuentro entre los españoles y Moctezuma. En esta recreación que va acompañada de la palabra de la narradora y de la intervención de la Dra. Camila Townsend se ilustran dos momentos en dicho encuentro. El primero aborda el desconocimiento por parte de Cortés ante el protocolo mexica y el segundo la manera en la que Malintzin quebranta dicho protocolo de manera intencional, pues ella conoce muy bien el comportamiento que se espera de ella al ser una mujer esclava en ese contexto. En primer lugar, resalta la manera en la que Cortés pretende establecer este primer contacto con el *tlatoani* mexica, pues intenta un apretón de manos que, rompe con el protocolo conocido por Moctezuma. Ante esto, el gobernante tenochca se hace hacia atrás rechazando dicho contacto (Ilustración 42). En segundo lugar, segundos después de este intento, Malintzin rompe las normas sociales al hablarle frente a frente a Moctezuma. Lo que distingue a estos comportamientos es que, mientras Cortés comete este error por ignorancia, Malintzin parece hacerlo de manera intencional, agregando a su imagen un elemento de orgullo y pretensión al fungir como la lengua de Cortés. A este comportamiento se le agregan ciertos gestos que la dotan de cierta altanería (Ilustración 43).

Las palabras que acompañan esta reconfiguración mantienen una relación con la imagen de complemento. Enseguida se presentan las palabras de la narradora delegada, misma que profundiza en el sentimiento que probablemente debió tener Moctezuma ante el atrevimiento de Malintzin:

> Nadie osaba mirar directamente al *tlatoani*, pero, aquella india desvergonzada no solo lo miraba directamente a los ojos, sino que le hablaba en representación del jefe extranjero y del poderoso ejército invasor que comandaba. La que fuera esclava hablara ahora, de tú a tú, con el hombre más poderoso de su mundo (Min. 41:39 al 43:10 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* 2018).



Ilustración 42: Imagen que retrata la diferencia de protocolos entre mexicas y españoles. Min. 41:39 al 43:10.



Ilustración 43: Malintzin rompe el protocolo mexica intencionalmente. Min. 41:39 al 43:10.

Con las palabras de la narradora se complementa en la imagen de Malintzin una cualidad que la llevó a ascender a un estatus importante, elemento que cobra relevancia al haber sido una esclava por mucho tiempo. Este factor hace que el espectador sienta admiración por los logros de la protagonista, quien es colocada como un eslabón importante en las negociaciones entre los gobernantes, pues, sin ella, no habría habido alianzas de la misma manera, es decir, a partir del diálogo.

La segunda reconfiguración que abona a la imagen de Malintzin intérprete se localiza entre los min. 43:53 y 44:57. En esta se muestra una imagen ilustrativa que expone a Moctezuma dándole la bienvenida a Cortés, todo esto con Malintzin como mediadora (Ilustración 44).



Ilustración 44: Recreación que complementa la explicación de la narradora delegada para configurar la imagen de Marina intérprete. Min. 43:53 al 44:57 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

La recreación mostrada en la imagen anterior mantiene una función ilustrativa en el sentido de que acompaña a la palabra de la narradora, misma que conserva el peso del sentido que se quiere transmitir con relación al papel de la protagonista como intérprete de los españoles, las siguientes líneas contienen el discurso de la narradora en esta parte del documental:

> En un mundo regido por hombres, una mujer estaba conduciendo el destino del más poderoso de ellos. Era el eslabón para que los jefes de dos mundos diferentes se entendieran. Interpretaba y participaba de forma activa en las conversaciones, buscando los intereses de españoles e indígenas aliados. Unos intereses que eran suyos. Aguilar únicamente traducía, Malintzin analizaba la conversación y participaba. En un mundo de hombres, las mujeres estaban jugando un papel fundamental en el momento histórico más importante de México (Min. 43:53 al 44:57 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* 2018).

Con la participación de la narradora y con las configuraciones descritas en párrafos anteriores se logra establecer, con base en relaciones dialógicas, una imagen de Malintzin intérprete que conlleva características positivas y que justifica desde el principio su alianza con los españoles. Ya con Malintzin establecida como una pieza

importante para las estrategias de Cortés, se da paso a la última etapa presentada en el documental, es decir el episodio III. Libertad.

III. **Libertad:** Como ya se había mencionado, esta última etapa de la vida de Malintzin es manejada en su mayoría como un enigma debido a la escasa información que se tiene sobre ella. En este tercer episodio el documental intenta retratar la vida de Marina en su etapa como encomendera y en su fase final de vida. Este episodio comienza una vez que ella adquiere su libertad al contraer matrimonio con Juan Jaramillo, uno de los capitanes españoles del primer grupo de Cortés. Con esas nupcias, Marina tendría el respeto y poder de una mujer española, pues pasaba a tener derechos legales y a convertirse en la cuarta indígena en tener una encomienda.



Ilustración 45: Malintzin obtiene su libertad al contraer nupcias con un capitán español. Min. 1:02:09 al min. 1:03:31.

La estructura general del episodio se encuentra dividida en dos partes, la primera aborda el periodo de decadencia y muerte de Malintzin y la segunda parte se compone de todo aquello que se ha dicho sobre ella posterior a su muerte, sobre todo se aborda el tema que surge alrededor de su figura durante la época independentista y que la expone como una traidora. Es a lo largo de esta segunda parte del episodio donde se muestran argumentos que intentan derrumbar el mito de traidora en la imagen de la Malinche. Se ha decidido tomar en cuenta en esta visión general la primera parte y dejar la segunda para

la sección 4.2.2.2, pues el discurso de los investigadores es el protagonista del análisis de dicho apartado.

Por lo anterior, se presenta enseguida el esquema general que proyecta las relaciones dialógicas establecidas entre la palabra y la imagen del episodio III:

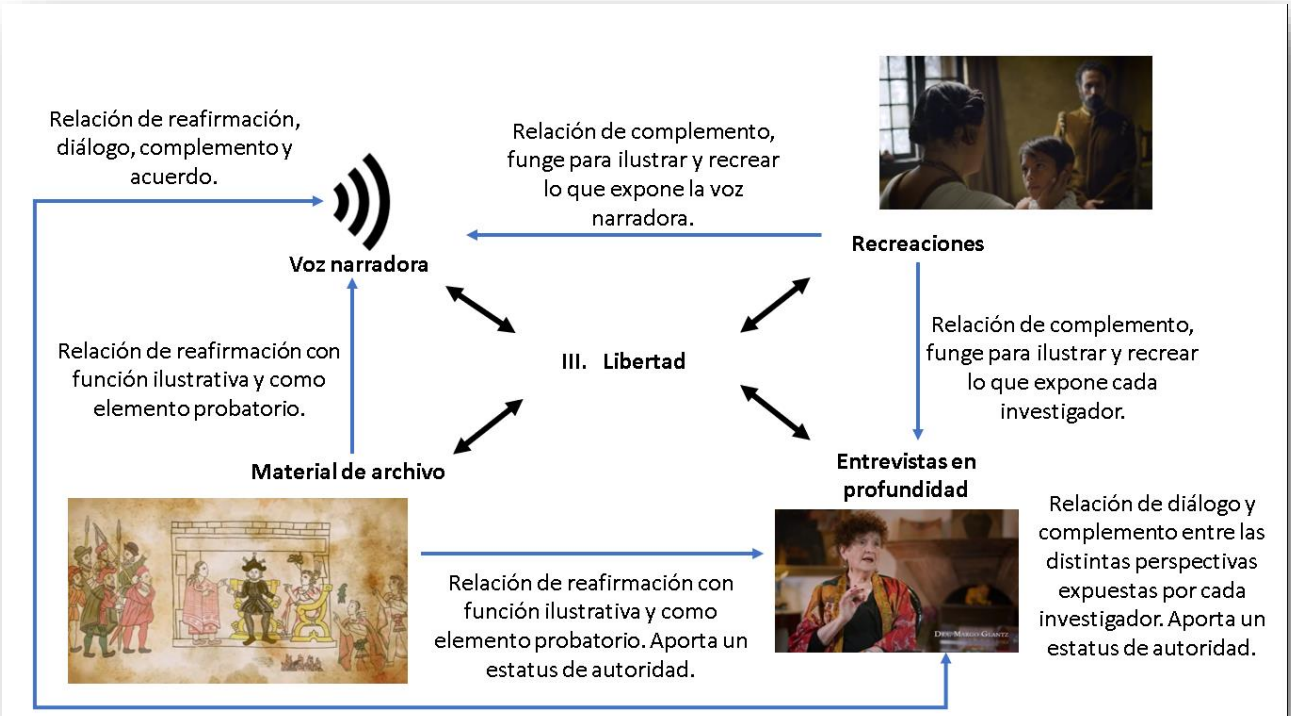


Ilustración 46: Diagrama sobre la reconfiguración dialógica sobre Malintzin en su etapa final de vida.

Con el diagrama anterior (Ilustración 46) se pretende mostrar, como en el caso anterior, las relaciones existentes entre cada uno de los elementos que conforman la estructura del documental. Como se ha visto hasta el momento, cada uno de los elementos se apoyan mutuamente para lograr una reconfiguración en la imagen de la Malinche, por lo que la concordia y complemento han sido protagonistas en esta serie de relaciones. Cabe mencionar que las recreaciones no solamente han fungido como ilustradores, sino que en ocasiones han aportado perspectivas que no son expuestas con palabras. En el caso de este episodio, no dista mucho de la estructura que ya se ha mostrado en los dos anteriores.

Se han seleccionado dos momentos que exponen la decadencia y muerte de Malintzin, por un lado, aquel que aporta datos acerca de la pérdida de documentos notariales que mencionaban a Malintzin y la pérdida de su hijo. Por otro lado, aquel que aborda el enigma de su muerte y la falta de registro de su nombre en la historia. Estas dos etapas de su vida cierran el relato que reconfigura su imagen y abre paso a una serie de argumentos finales que, como ya se mencionó, serán abordados en la siguiente sección de la tesis.



Ilustración 47: Imagen que complementa la palabra de la narradora delegada en la reconfiguración de la imagen de la Malinche. Min. 1:07:18 al min. 1:08:51 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

La primera secuencia que se presentará en esta última etapa corresponde a la que se localiza del min. 1:07:18 al min. 1:08:51 y se compone de las palabras de la narradora delegada y de una serie de imágenes y recreaciones. Enseguida se presenta lo que expone la narradora con relación a la causa de la pérdida de varios documentos que mencionaban a Marina:

> De vuelta en la Ciudad de México, el cabildo concedió un terreno a Jaramillo, y según se especificaba en las actas, a su esposa Doña Marina. Algo extraordinario para la época que muestra la importancia que le daban a Malintzin, tanto españoles como indígenas. Pero, todos estos títulos, encomiendas y actas notariales se perderían para siempre. La década de 1520 fue caótica en la Ciudad de México. Todos los españoles de la Nueva España se vieron involucrados en pleitos judiciales pos sus propiedades. Los documentos notariales daban fe de los litigios y eran el arma legal para los litigantes. Fue una época convulsa donde Malintzin y Jaramillo no quedaron excluidos y litigaron por sus derechos. Pero, como le sucedería a la mayor parte de los

> registros notariales de esa década, los documentos que nos hablaban de estos pleitos de Malintzin se quemaron en un pavoroso incendio en el siglo XVII. Una vez más, la falta de registros desdibujó la historia de esta mujer extraordinaria (Min. 1:07:18 al min. 1:08:51 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* 2018).

La palabra de la narradora es acompañada de imágenes que muestran diversos documentos caer y eventualmente quemarse (Ilustración 47). La importancia de este fragmento en la reconfiguración de la figura de la Malinche radica en que explica las causas de la pérdida de registro de la protagonista, factor importante que permitió la creación de diversos mitos entorno a su imagen. Con la exposición de estos datos se da paso también a la serie de teorías en torno a su posible fecha de muerte. Otro factor que aporta la palabra de la narradora tiene que ver con la decadencia de Malintzin y Jaramillo en cuanto a la lucha por sus tierras. Sin embargo, la narradora no pierde la oportunidad de aportar sus valoraciones acerca de Malintzin y, en este fragmento queda evidente con su comentario: "Una vez más, la falta de registros desdibujó la historia de esta mujer extraordinaria". La perspectiva de la narradora se deja ver a lo largo del documental con este tipo de comentarios, elemento que evidencia la parcialidad de esta en la exposición de los acontecimientos.

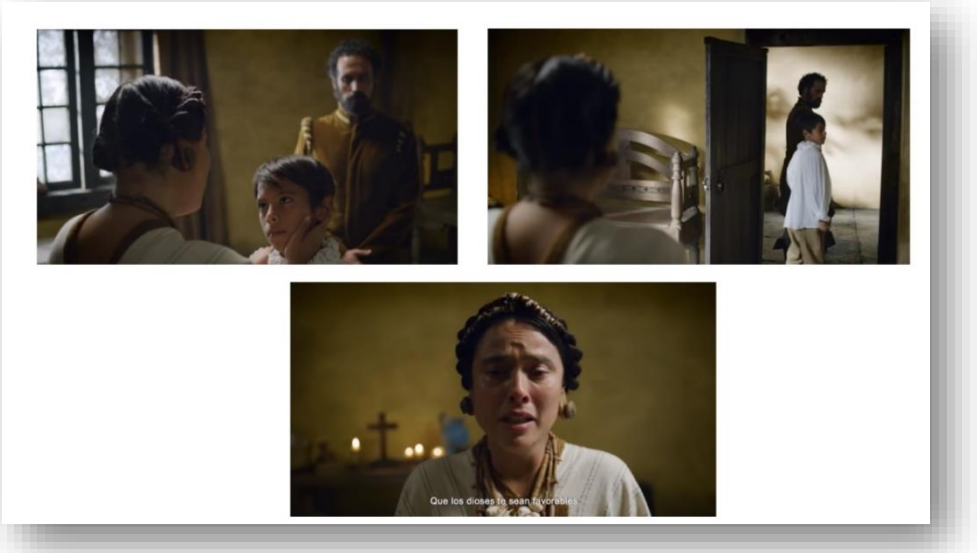


Ilustración 48: Recreación diegética que complementa y acompaña la palabra de la narradora delegada en la reconfiguración de la imagen de la Malinche. Min. 1:08:53 al min. 1:10:17 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

Aunado a lo anterior, se cuenta también con la despedida de Malintzin y su hijo Martín, pues este último es llevado a España por su padre Cortés en busca de ser legitimado por el Papa y meterlo a la orden de Santiago. Esta pérdida es mostrada como una de las partes más dolorosas en esta etapa de la vida de Malintzin, por lo que se suma a la serie de acontecimientos que acompañan su decadencia. En este fragmento del documental que va del min. 1:08:53 al min. 1:10:17 expone varios elementos interesantes, por un lado, la narradora se encarga de relatar lo que se va mostrando en la recreación diegética (Ilustración 48).

Por otro, la recreación funge como una evidencia al representar para el espectador el dolor que supuestamente sintió Malintzin ante la pérdida de su hijo. Este elemento provoca una conexión empática por la protagonista y favorece el respaldo de argumentos a favor de una nueva lectura sobre su imagen, argumentos que son presentados por los investigadores en la fase final del documental.

Además, la recreación diegética es acompañada de la palabra de la narradora, misma que expone las razones de la separación que se nos muestra. Enseguida se presenta el discurso de la narradora en esta secuencia:

> Dos años después de regresar de las Hibueras, Malintzin sufriría lo que fue un gran dolor en su vida. Cortés, buscado darle un futuro a su hijo, decidió llevarse a Martín a España para legitimarse ante el Papa y meterlo a la orden de Santiago. La persona que más quería, a la que había dedicado todos sus esfuerzos, se iba a un país lejano y desconocido. A la tierra de una gente que no era la suya. Malintzin nunca llegaría a superar aquella separación (Min. 1:08:53 al min. 1:10:17 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* 2018).

Aunado a la voz de la narradora, en la recreación se le oye a Malintzin expresar en español: “Adiós, hijo, cuídate” y poco después decir en náhuatl con subtítulos en español “Que los dioses te sean favorables”. Con esta manifestación en dos lenguas distintas se pone de relieve la convivencia e interacción de lenguajes distintos que dan muestra además del mestizaje que hubo entre la protagonista y el capitán

español. Finalmente se cierra la historia de la Malinche con la presentación de diversas teorías acerca de la fecha y de las causas de su muerte[92].

A partir de lo anterior es posible identificar la estructura general de la reconfiguración de la imagen de la Malinche que se puede ver proyectada en el siguiente diagrama:

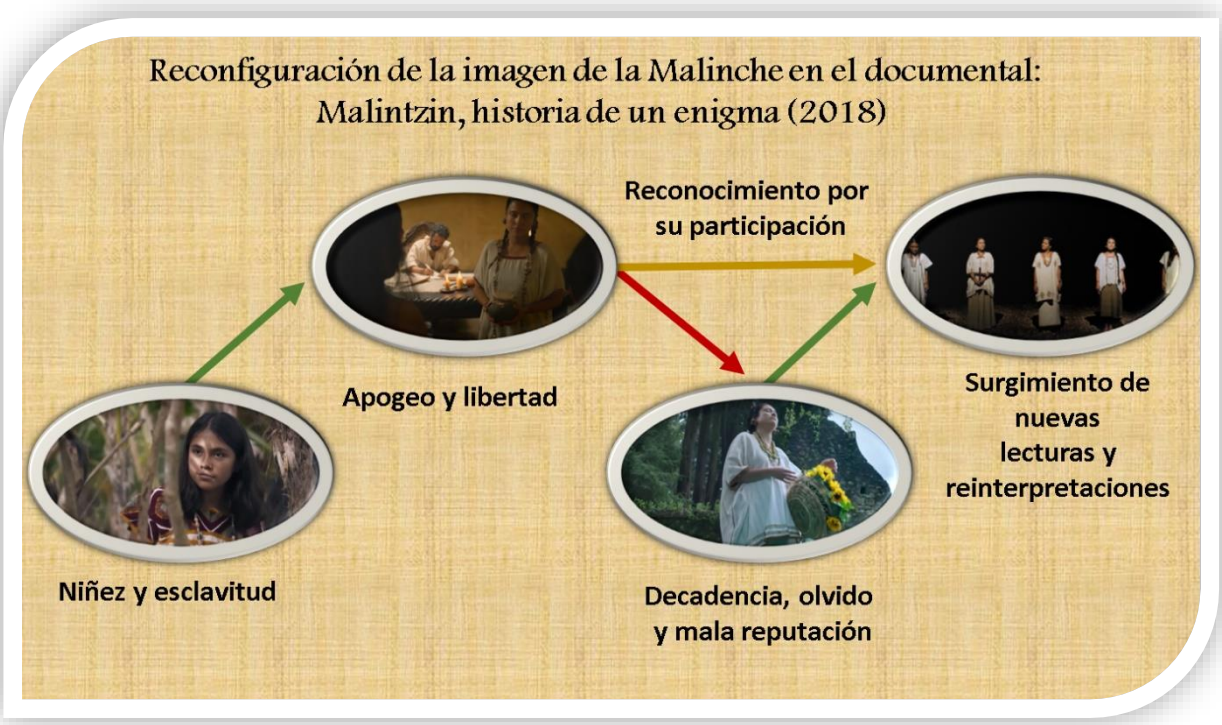


Ilustración 49: Diagrama que ilustra el proceso general de la reconfiguración de la imagen de la Malinche en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

Se puede observar en el diagrama de la Ilustración 49 que la reconfiguración de la figura de la Malinche parte de un estado decadente de su vida, es decir, se comienza abordando su esclavitud y su alejamiento de su familia y tierra de origen. Posterior a esto hay un periodo de apogeo y buena fortuna gracias a su participación en el proyecto de conquista de Tenochtitlan. Finalmente culmina su vida con un periodo de decadencia, olvido y difamación por una supuesta traición. Sin embargo, con la búsqueda de nuevas lecturas y de nuevas interpretaciones sobre su imagen, se abre la puerta a un ascenso y reconocimiento que apoya una nueva oportunidad para la protagonista.

[92] Este fragmento será analizado en el siguiente capítulo por contener una interacción entre los discursos de los investigadores, por lo que no se abordará en este apartado.

En la siguiente vertiente de estudio se dilucidará un análisis del discurso de los investigadores con la finalidad de identificar de qué manera se presentan y funcionan el dialogismo, la heteroglosia y la polifonía en el proceso de reconfiguración de la imagen de la Malinche. A diferencia de este apartado que presentó de manera general cada episodio del documental, la siguiente sección busca focalizar la atención en la manera en la que se reformula una nueva perspectiva acerca de la figura de la Malinche a partir de lo que se ha dicho sobre ella. Por lo anterior, fragmentos más específicos en el discurso de los investigadores serán analizados con la finalidad de dar cuenta de una reconfiguración dialógica que complemente lo que se ha mostrado hasta el momento.

4.2.2.2 Formulación de una nueva perspectiva: estudio de la heteroglosia, de la polifonía y del dialogismo en el discurso de los investigadores

Ha quedado claro hasta este punto que el proceso dialógico que conlleva a la formulación de una nueva perspectiva implica la presencia de distintas voces. Estas voces no siempre son explícitas, sin embargo, la presencia de enunciados dichos por alguien más es perceptible de una u otra forma. En esta sección de análisis se llevará a cabo un acercamiento bajtiniano al discurso de los investigadores y de las investigadoras que participan en el documental *Malintzin, la historia de un enigma*. En primer lugar, debe mencionarse que, para poder estudiar dichos discursos, es necesaria una aproximación a los conceptos heteroglosia, polifonía y dialogismo, como ya se ha explicado en párrafos anteriores.

La heteroglosia bajtiniana está presente a lo largo del documental de diferentes maneras. En el discurso de los investigadores este rasgo lingüístico se identifica principalmente por la presencia de distintas lenguas, en el caso de la Dra. Townsend: inglés y del Dr. Grunberg: francés. Con relación a esta característica en las entrevistas en profundidad debe decirse que aportan perspectivas de investigadores de distintas nacionalidades, lo que fortalece y enriquece lo que el documental expone referente a la figura de la Malinche al darle diversidad a lo que se piensa sobre ella. No obstante, también se identifica una estratificación jerárquica entre las lenguas presentes en este tipo de entrevistas. Se trata de la presencia de los subtítulos en español que acompañan los discursos de la Dra. Townsend y del Dr. Grunberg, cabe destacar que estos subtítulos representan una interpretación al español de cada

una de sus participaciones, lo que conlleva ya la presencia de la voz de un intérprete. Además, es esta versión la que rige sus comentarios al ser un audiovisual producido en lengua española. Por lo anterior, el español se erige en el documental como la lengua dominante y la que posee el control de las versiones que se darán a conocer sobre la imagen de la protagonista. Si bien no se ha detectado una interpretación lejana a lo que cada investigador proyecta en su lengua natal, cada espectador hispanohablante (y que no domina ni el inglés ni el francés) se quedará con las interpretaciones plasmadas en los subtítulos.



Ilustración 50: Ejemplo de estratificación jerárquica de lenguajes entre los investigadores no hispanohablantes en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

Entre los expertos es también posible identificar variaciones distintas del español que coexisten en el documental y que producen en la interpretación un sesgo particular. Por ejemplo: es claro el caso de la Dra. Álvarez cuyo registro es identificado de España; o el registro del Dr. Navarrete que claramente corresponde al de México, al igual que el del Dr. Barjau, la Dra, Glatnz y la Dra. Alcántara. Esta diversidad lingüística —incluida en ella la variación generacional— aporta a la lectura del documental una riqueza en los aportes de cada investigador. Lo anterior produce un efecto de confianza por parte del espectador al presenciar opiniones variadas desde distintas perspectivas teóricas. Esta gran multiplicidad de lenguajes se encuentra organizada en el documental y proporciona un carácter factual a los hechos que se exponen. Adicional a esto debe mencionarse la presencia de lenguajes audiovisuales que acompañan las posturas de sentido de cada investigador. Lo anterior en forma de material de archivo, como pueden ser los mapas y códices o en forma de recreaciones. Este rasgo será estudiado con mayor detalle en el siguiente apartado dedicado al análisis del dialogismo presente entre la palabra y la imagen.

En lo que respecta al proceso dialógico y a la polifonía identificados en el discurso de los investigadores, se han seleccionado siete momentos distintos en los cuales es clara la presencia de diversas voces en la participación de los expertos. Estas secuencias han sido analizadas e interpretadas en un esquema que deja ver el proceso dialógico y las voces implicadas en este. Además, también se ha plasmado el nuevo enunciado de cada uno de los investigadores, quienes retoman las voces de discursos previos al suyo para reformular una nueva perspectiva.

Por lo anterior, en las siguientes líneas se presentará un estudio de estas siete secuencias con el objetivo de echar luz a aquellas voces presentes en sus discursos y de dilucidar la manera en la que se lleva a cabo el proceso dialógico que conlleva a los nuevos enunciados. Cabe destacar que la relación entre las voces presentes no siempre es de concordia y que en varias ocasiones los enunciados de otros son refutados, sin embargo, el diálogo siempre está presente en dicho proceso.

La primera secuencia que se analizará será la que transcurre del min. 5:05 al min. 6:07, se trata de la intervención de la Dra. Camila Townsend donde expone su postura con relación a los mitos sobre el origen de Malintzin y sobre las razones de su esclavitud. Su discurso al respecto es el siguiente:

> Dra. Townsend: Nunca sabremos exactamente por qué fue elegida Malintzin. Una de las fuentes españolas, el famoso Bernal Díaz, nos cuenta la descabellada y loca historia de que su madre fue la que se hizo cargo, que odiaba a la niña y que quería volver a casarse, cuando la vendiera como esclava, pero, eso no tiene sentido. Aunque hay razones lógicas por las que pudo haber sido elegida. Algunos historiadores piensan que ella en verdad mostraba una fuerte personalidad y eso pudo haber sido una especie de castigo. Lo más probable es que la eligieran porque su madre era una esclava, alguien sin poder, y la mayoría de las veces, se elegía, para entregar como rehenes al enemigo, a las hijas de las personas que no tenían el poder para defenderlas. Incluso podría ser que simplemente fue secuestrada o tomada por la fuerza; pero eso parece poco probable. Lo más probable es que su propia gente la haya entregado en un esfuerzo para lograr la paz y evitar la guerra con los aztecas (min. 5:05 al min. 6:07 del documental *Malintzin, la historia de un enigma*, 2018).

En la cita anterior se pueden observar varios puntos relevantes relacionados con el proceso dialógico implicado. En primer lugar, se puede decir que lo que se pone sobre la mesa es el mito acerca del origen y razones de la esclavitud de Malintzin. Por lo anterior, la perspectiva que será reformulada por la investigadora traerá consigo voces que hayan aportado al tema en disputa.

En segundo lugar, es posible identificar que la investigadora incluye en su discurso enunciados ajenos, en este caso y desde las primeras líneas se menciona a Bernal Díaz del Castillo, quien, como ya se dijo en el Capítulo I de esta tesis, escribió unas crónicas sobre la conquista que son retomadas por muchos por ser de las fuentes más populares en el tema. Sin embargo, la relación que establece la investigadora con esta fuente no muestra confianza y credibilidad, al contrario, las palabras del cronista son calificadas como descabelladas y locas, por lo que su voz es rechazada de manera tajante. Esta postura posiciona a la investigadora en un sitio de autoridad y dominio en el tema, pues incluso en el audiovisual es posible detectar cierto tono de burla hacia las palabras del español.

A lo anterior se le suma la valoración de la investigadora, pues declara que lo que el cronista escribió sobre el origen de Malintzin y sobre las razones de su esclavitud no tienen sentido. Continuando con su discurso, la Dra. Townsend menciona otras voces y no las hace explícitas, ella menciona las palabras: 'algunos historiadores' y evita comprometerse al no mencionar a nadie en específico.

No obstante, estas fuentes no explícitas también son rechazadas por la investigadora, aunque, como se puede ver en la cita anterior, no lo hace tan tajantemente como lo hizo con el cronista español. En este caso, ambas voces son pertinentes para que ella reformule su propia perspectiva, misma que rechaza lo que ya se ha dicho acerca del tema. Este nuevo enunciado y producto del proceso dialógico entre diversas voces es identificado como:

Malintzin fue hija de una esclava y fue entregada por su gente para evitar la guerra con los mexicas. Con el siguiente esquema se puede ilustrar este proceso:

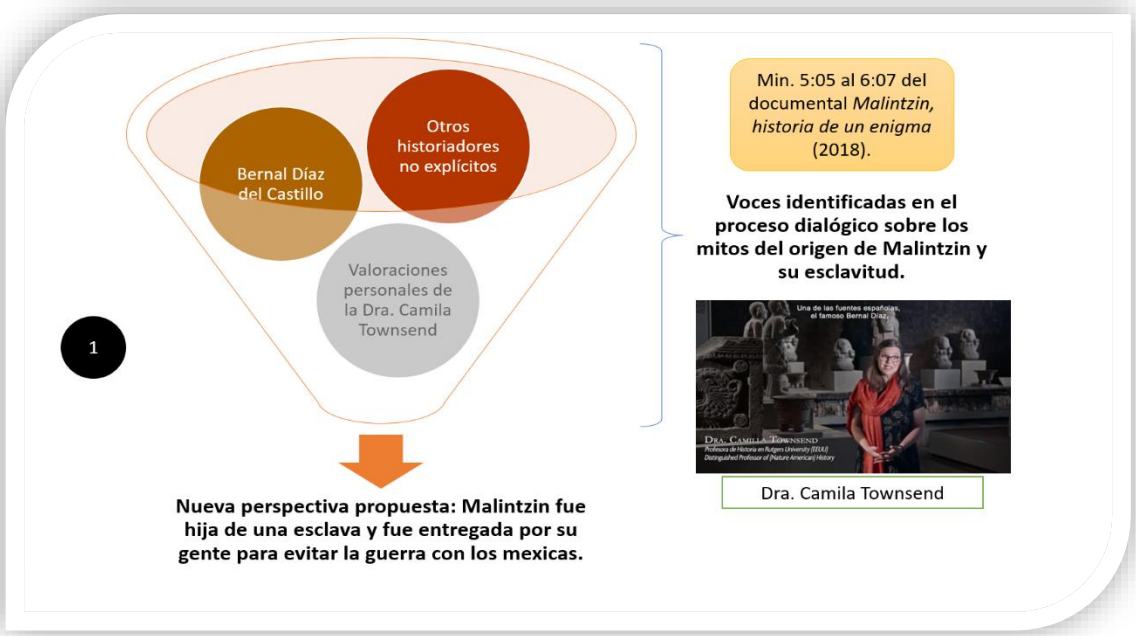


Ilustración 51: Esquematización del proceso dialógico identificado en la secuencia que va del min. 5:05 al min. 6:07 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

La segunda secuencia elegida para esta sección de análisis se trata de una concatenación de elementos y voces que incluyen la participación de la narradora, del Dr. Federico Navarrete, de la profesora Izaskun y también de la interpretación audiovisual en forma de recreación diegética acerca de la relación que existía entre Cortés y Malintzin. Esta se puede ver del min. 32:16 al min. 33:45 y gira en torno a los lazos que había entre el gobernante español y la intérprete mesoamericana, aquí se pueden identificar posturas con inclinaciones diferentes, pero, que dialogan con la finalidad de reformular un sentido nuevo. Cabe mencionar que la recreación acompaña las participaciones de las voces involucradas y que lo que expone es a Malintzin yendo a tener relaciones sexuales con Cortés. La recreación no tiene mucho diálogo y se dedica a mostrar lo que se va argumentando acerca de sus vínculos. Lo interesante es que todas estas voces inmersas en esta compleja heteroglosia dirigen su discurso hacia un enunciado que se sirve de cada una de esas voces para proyectar una perspectiva en el documental, misma que abona a una proyección particular sobre la figura de la Malinche. Enseguida se presenta lo que se dice en dicho momento:

> Dr. Federico Navarrete: Hay varias novelas en que han hablado del romance profundo y tal. Yo creo que sexo y amor en muchos momentos de la historia no tiene nada que ver, y en una situación de tanta desigualdad, de tanta diferencia cultura, yo no apostaría nada por los sentimientos ni de Malinche ni de Cortés.
>
> Narradora: Cortés era un hombre con un insaciable apetito por las mujeres y Malintzin después de tantos años de *tlacotli* estaba acostumbrada a tener relaciones sexuales con sus dueños. En esta ocasión además coincidían los intereses de ambos.
>
> Profesora Izaskun: Yo creo que Cortés utilizó a la Malinche y Cortés utilizó a la Malinche porque era otro paso más para poder estructurar toda la conquista y la organización.
>
> Dr. Federico Navarrete: Entonces, para ella el también establecer la relación sexual con Cortés era la manera de consolidar un estatus diferente al del resto de las mujeres regaladas. Y, el acercarse aún más a Cortés para cumplir el papel de intérprete que parecía que quería cumplir. (min. 32:16 al min. 33:45del documental *Malintzin, la historia de un enigma*, 2018).

Como ya se mencionó antes, el discurso de los investigadores y de la narradora es acompañado por una recreación audiovisual, aquí debe decirse que esta recreación tiene coherencia con lo que se va diciendo acerca de la supuesta relación entre los personajes, por lo que acompaña dichas voces para respaldarlas y apoyarlas en forma ilustrativa. Lo que se puede observar en este proceso dialógico es que se ponen a dialogar, gracias al recurso del montaje, las voces de los investigadores y de la narradora. Esta secuencia comienza con la participación del Dr. Navarrete y se cierra con él mismo. En el interior de estas dos participaciones se localizan las palabras de la voz narradora y de la profesora Izaskun. Por esta razón es la primera intervención del Dr. con la que se introduce el tema a discutir.

Cabe resaltar que desde esta participación de apertura ya se manifiestan otras voces, pues el investigador menciona la existencia de novelas que han hablado acerca de un romance entre los personajes en cuestión[93]. No se especifican las novelas implicadas, sin embargo, se

[93] En este caso las relaciones establecidas son de tipo intertextual, de acuerdo con J. Kristeva "tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est la absorption et transformation d'un autre texte" [todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción y transformación de otro texto] (Kristeva, 1969: 85). En este sentido se entiende la presencia de otros textos dentro de un texto determinado.

puede inferir que son algunas de las mencionadas en el Capítulo I de esta tesis, como *Guatimozín, último emperador de México: novela histórica* (1853) de Gertrudis Gómez de Avellaneda o *Doña Marina* (1883), novela histórica de Ireneo Paz.

Lo relevante en este proceso dialógico es que el Dr. Navarrete hace valoraciones personales acerca de lo expuesto en estas novelas. Lo anterior se evidencia con los enunciados que emite después de mencionar el contenido amoroso de estos textos, pues expresa: "Yo creo que sexo y amor en muchos momentos de la historia no tiene nada que ver […] yo no apostaría nada por los sentimientos ni de Malinche ni de Cortés". Con las posturas anteriores, el investigador refuta el sentido de las voces de esas novelas y da comienzo a una nueva interpretación al respecto. Enseguida entra la narradora y dialoga con las palabras del Dr. Navarrete al respaldar que las relaciones sexuales existentes entre Cortés y la Malinche no tenían nada que ver con amor y que ambos, tanto Malintzin como Cortés, mantenían una relación únicamente de negocios.

Una tercera voz se involucra en este proceso, es decir, la de la profesora Izaskun, quien en una breve intervención expone que Cortés usó a la Malinche a su conveniencia. Ella refuerza con esto la idea de que realmente nunca se trató de una relación amorosa entre ambos. Esta postura es complementada por el Dr. Navarrete al expresar que Malintzin también se veía favorecida con este intercambio sexual al obtener distinción y estatus en comparación con las otras mujeres regaladas.

A partir de las voces y relaciones dialógicas identificadas en esta secuencia se ha identificado la siguiente perspectiva en el documental: Malintzin no tenía una relación amorosa con Cortés, el proyecto de conquista llevó a este último a utilizar sus mejores estrategias, estas incluían a Malintzin, quien también se favoreció con ello. Su diferencia social no habría permitido una relación amorosa. Malintzin tenía relaciones sexuales con él

como lo habría hecho con cualquier otro amo. A continuación, se presenta el esquema que ilustra el proceso explicado en líneas anteriores:

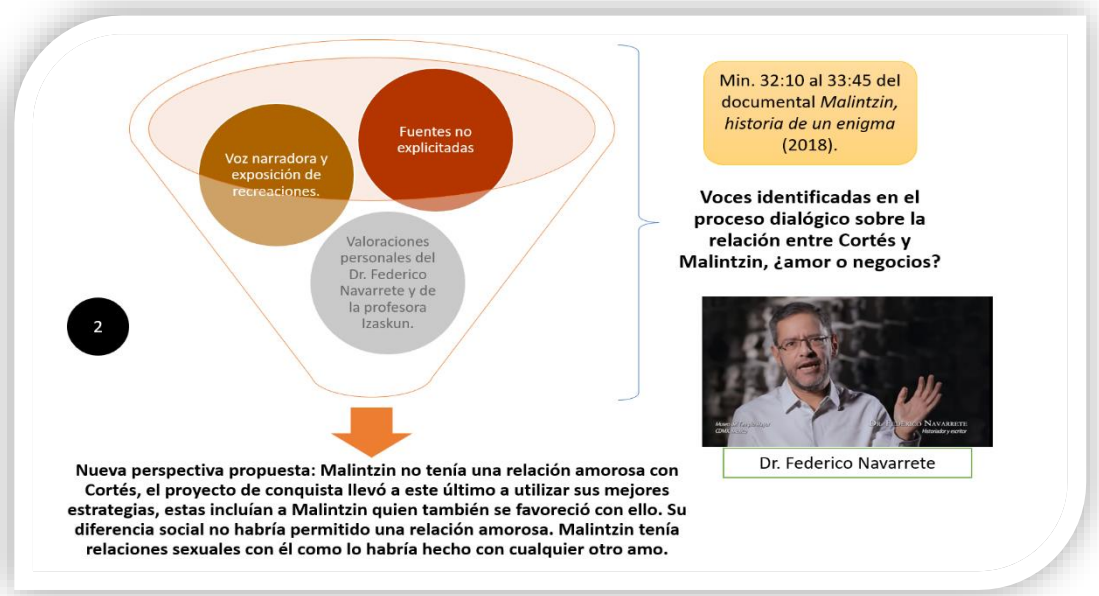


Ilustración 52: Esquematización del proceso dialógico identificado en la secuencia que va del min. 32:10 al min. 33:45 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

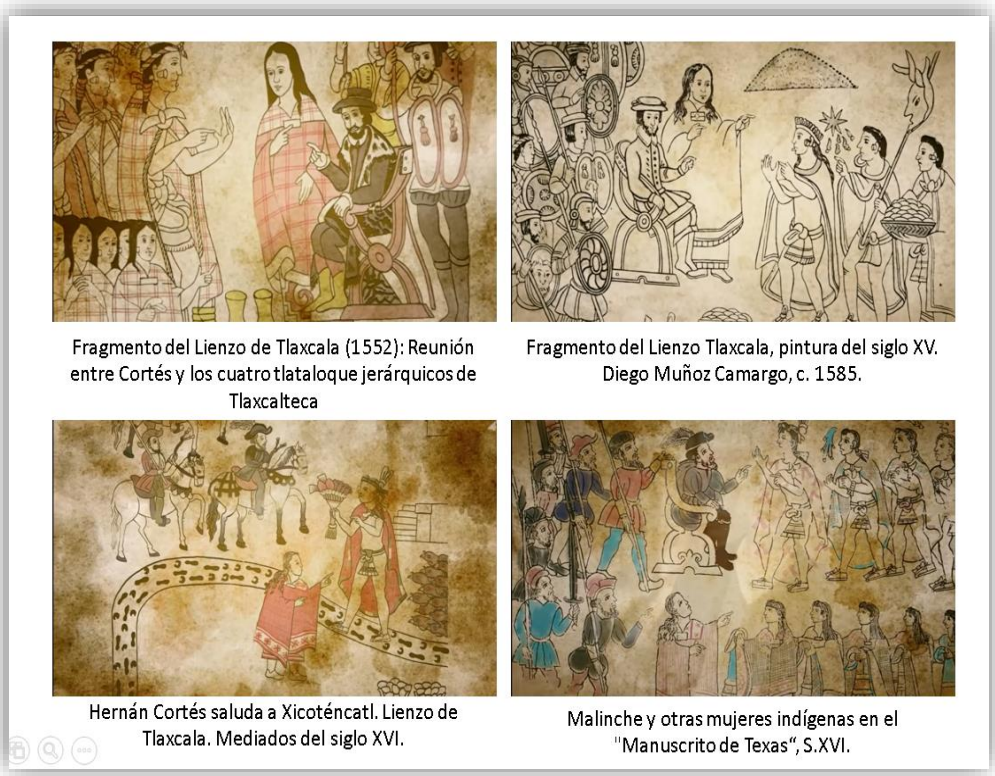


Ilustración 53: Códices mesoamericanos que contienen rasgos de polifonía y que apuntan hacia el proceso dialógico sobre el papel como traductora e intérprete de Malintzin. min. 34:56 al min. 35:43 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

La tercera secuencia que se analizará tiene lugar entre el min. 34:56 y el min. 35:43, esta aborda un diálogo acerca del papel que desempeñó Malintzin como traductora e intérprete durante el proyecto de conquista. Al igual que la secuencia anterior, posee un juego entre varios elementos que juntos reconfiguran una posición de sentido que será apoyada en el documental para la conformación de una nueva lectura de la figura de la Malinche. La particularidad de este fragmento es que durante la entrevista en profundidad con el Dr. Barjau, se van intercalando cuatro códices que representan el rol que desempeñó la Malinche como intérprete, sin embargo, esta interpretación posee una perspectiva indígena, pues, como ya se explicitó en apartados anteriores, los códices son relatos sobre la Malinche y se consideran de las representaciones más fidedignas de este personaje. Por lo anterior, los códices junto con su lenguaje particular son tomados en este estudio como voces [94] desde la mirada mesoamericana que aportan a esta nueva lectura sobre Malintzin.

Estos, en conjunto con el discurso del investigador colabora a la reformulación de la perspectiva sobre la protagonista en el documental. Enseguida se presentan las palabras localizadas en este fragmento y los cuatro códices que lo acompañan:

> Dr. Luis Barjau: En las entrevistas que traducía ella desde luego que ponía cosas de su parte y traducía a su modo. No solamente por intención deliberada de orden ideológico o político, sino, porque el desconocimiento natural de la cultura hispana la obligaba a traducir de un modo especial desde la cultura indígena. Entonces, sí, sus traducciones tienen una alteración natural y ella ponía de su parte también en la medida en que interpretaba y por el ejercicio de la traducción. (min. 34:56 al min. 35:43 del documental *Malintzin, la historia de un enigma,* 2018).

En este intercambio dialógico las voces en el discurso del investigador corresponden a fuentes no explícitas, sin embargo, se sabe que, por su papel como experto en el tema, que ha llegado a un dominio del conocimiento sobre la Malinche gracias a otras fuentes que han escrito sobre ella y sobre su desempeño como intérprete durante el proyecto de conquista. A pesar de no identificar de manera explícita las voces inmersas en su discurso, sus palabras son

[94] Se habla de voces en sentido metafórico para hacer referencia al discurso que contribuye de manera visual con la reconfiguración de la figura de la Malinche. No es propósito de esta investigación abordar la naturaleza intermedial, no obstante, se reconoce que tanto los códices, como los murales son medios distintos a la palabra.

acompañadas por los códices mostrados en la Ilustración 53, y como ya se mencionó, en esas interpretaciones pictóricas hacen eco otras voces desde la perspectiva mesoamericana. Debe mencionarse que algo que comparten los cuatro códices es que Malintzin es mostrada en posición activa y de dominio de la situación. Como se puede observar, en dos de ellas su figura sobresale por su tamaño, y eso indica la importancia que jugaba en las negociaciones que se llevaban a cabo. Aunado a lo anterior, en los cuatro códices expuestos se le muestra con el dedo índice levantado, este es rasgo es identificado como un indicador de que ella poseía el derecho de la palabra. Estas imágenes fungen, además de ilustradores en la exposición de las palabras del investigador, como un factor probatorio y de refuerzo, mismo que abona a la perspectiva identificada en el documental como: las interpretaciones de Malintzin tenían una alteración natural y ella ponía de su parte también en la medida en que interpretaba debido a diferencias entre la cultura hispana y la indígena. A continuación, se presenta el esquema dialógico correspondiente a esta secuencia:



Ilustración 54: Esquematización del proceso dialógico identificado en la secuencia que va del min. 32:10 al min. 33:45 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

La cuarta secuencia ha sido incluida en este estudio por fungir como un complemento de la tercera a pesar de localizarse en la última parte del documental. En esta, a diferencia de la anterior, las voces giran en torno la imagen de la Malinche desde la mirada mesoamericana, es decir, no se enfoca el diálogo en su papel como intérprete. Por lo anterior, los códices vuelven a ser parte de este proceso dialógico en conjunto de las valoraciones del Dr. Barjau, de la Dra. Glantz y de la voz narradora. Cabe señalar que aquí se incorpora un breve fragmento de recreación diegética a los elementos ya mencionados. La secuencia se ubica entre el min. 51:43 y el min. 53:17 y lo que se expone en ese fragmento se presenta a continuación:

> Dra. Margo Glantz: Creo que la Malinche ocupa un papel extraordinario, puesto que en algunos códices esto se da como diosa. Entonces es un personaje muy particular, el hecho de que tenga el signo de la palabra está indicando algo verdaderamente muy extraordinario.
>
> Narradora: El papel negociador de Malintzin quedó grabado en la memoria de los tlaxcaltecas que la representaron en consecuencia.
>
> Dr. Barjau: El tlacuilo pintó a la Malinche, a pesar de que está atrás de los dos grandes personajes (Moctezuma y Cortés), la pintó más alta, es más alta que ellos. Esa es una idea de cómo veían los indígenas a la Malinche. Y, los dos personajes, o sea, tenemos a un Moctezuma apabullado absolutamente, confundido completamente, y un Cortés muy modesto también, con un ramo de flores en las manos que le ha dado Moctezuma porque esa era una costumbre refinadísima de los mexicas. Y ahí aparece Hernán Cortés con su ramito de flores, muy disminuido, muy apocado… Lo mismo que Moctezuma. Moctezuma está confundido, en primer lugar, porque Malinche tiene una presencia deslumbrante y lo mira de igual a igual a los ojos, cosa que estaba prohibida, mucho más a las mujeres. Ahí empezó Moctezuma a conocer lo que era la Malinche (min. 51:43 al min. 53:17 del documental *Malintzin, la historia de un enigma*, 2018).

Al analizar el discurso de los investigadores y de la narradora se puede dar cuenta de cómo los códices son la fuente de los tres, misma que representa las voces indígenas que interpretaron la imagen de la Malinche. Por esta razón, a lo largo de esta secuencia las ilustraciones de varios códices (Ilustración 55) dominarán lo visual y acompañarán los discursos emitidos por los investigadores y por la narradora.

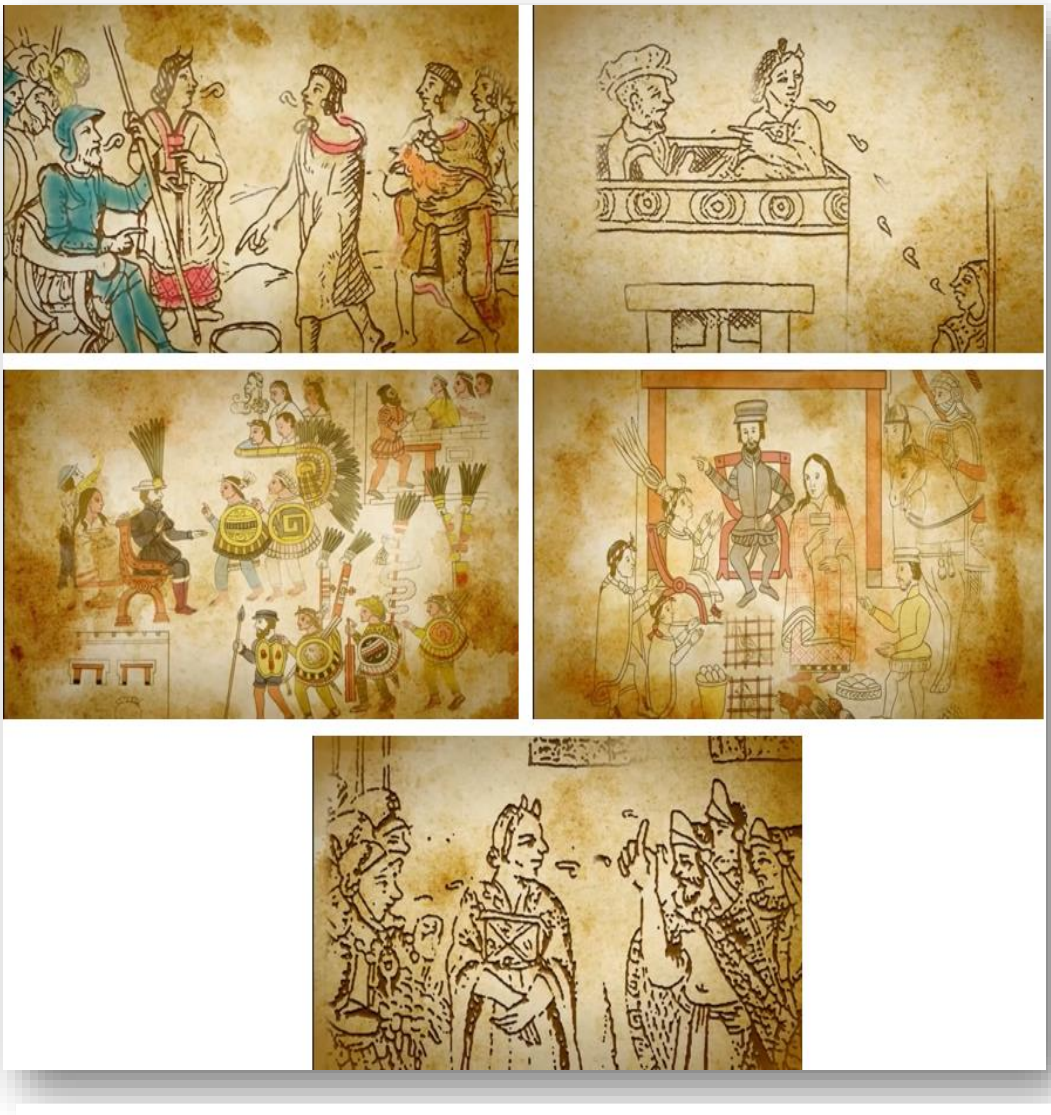


Ilustración 55: Códices mesoamericanos que contienen rasgos de polifonía y que apuntan hacia el proceso dialógico sobre la imagen de Malintzin. min. 51:43 al min. 53:17 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

Como se puede observar, cada una de las participaciones está interconectada con el contenido de estos códices. Debe decirse que las palabras de los investigadores incluyen valoraciones acerca de lo que se expone en estos, apoyando de esta manera a la reconfiguración de su sentido. Por ejemplo, con la participación de la Dra. Glantz tenemos los enunciados: "Creo que la Malinche ocupa un papel extraordinario […] el hecho de que tenga el signo de la palabra está indicando algo verdaderamente muy extraordinario ". Estas valoraciones enriquecen lo que se muestra en los códices, pues crea una percepción positiva en la imagen de la Malinche. Lo mismo sucede con las valoraciones que incorpora el Dr. Barjau al hablar del tamaño mayor con el que se representa a Malintzin en los códices, pues añade: "Y ahí aparece Hernán Cortés con su ramito de flores, muy disminuido, muy apocado… Lo mismo que Moctezuma". En esta secuencia, al igual que ocurre con la anterior, las imágenes de los códices funcionan como un acompañamiento y refuerzan con información fidedigna lo que cada uno de los participantes va exponiendo, sin embargo, dicha información también es complementada con las valoraciones y los juicios personales de cada investigador. De hecho, la recreación (Ilustración 56) que se muestra mientras el Dr. Barjau habla de la confusión y sorpresa en Moctezuma ante la presencia de la Malinche funge como complemento ilustrativo para el espectador.



Ilustración 56: Recreación audiovisual que contiene rasgos de polifonía y que apunta hacia el proceso dialógico sobre la imagen de Malintzin. min. min. 51:43 al min. 53:17 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

El proceso dialógico descrito abona a una interpretación desde la mirada indígena acerca de la Malinche, misma que aporta la siguiente perspectiva: Malintzin era percibida por los mesoamericanos como una diosa y como alguien muy importante. Esta reformulación se puede ver esquematizada en la Ilustración 57:



Ilustración 57: Esquematización del proceso dialógico identificado en la secuencia que va del min. min. 51:43 al min. 53:17 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

La quinta secuencia seleccionada gira en torno a lo que se ha dialogado acerca de los mitos sobre la muerte de la Malinche y se ubica del min. 1:10:19 al min. 1:12:31. Esta secuencia evidencia una carencia de fuentes de información al respecto, y es precisamente esa falta de datos lo que incita las palabras de las investigadoras participantes y de la narradora. Enseguida se exponen los discursos de cada una de las partes:

> Dra. Camila Townsend: No sabemos exactamente cuándo murió Malintzin, pero, lo más probable es que fuera en 1528. Ciertamente a fines de la década de 1520. Porque los registros municipales, las actas del Cabildo en México a principios de 1529, se refieren al hecho de que ella ya estaba muerta y es muy poco probable que los registros municipales estuvieran equivocados en algo así. Del mismo modo, aunque los anales indígenas no nos dicen cuándo murió, dejaron de referirse a ella aproximadamente en 1530; los anales indígenas solían escribirse año tras año a medida que ocurría la acción. También hubo numerosas epidemias que arrasaron la ciudad en 1527-1528. Así que tiene sentido que ella hubiera muerto entonces.
>
> Narradora: Abatida por la separación, afectada por enfermedades europeas y cansada de una intensa vida de esfuerzos, Malintzin desapareció de la historia. Y sin que sepamos cómo, cuándo o dónde, murió.

> Dra. Camila Townsend: Durante mucho tiempo, la gente pesó, los historiadores pensaron, que Malintzin había vivido hasta los 1540´s porque había referencias a una Doña Marina en los registros españoles. Pero, resulta que era una persona completamente diferente. Había una mujer española llamada Doña María, pero, era la esposa de un alto funcionario español.
>
> Narradora: Aunque los indígenas la alabaron durante la conquista, poco después de su muerte Malintzin cayó en el olvido.
>
> Profesora Izaskun Álvarez: No tenemos a la Malinche en las fuentes, porque las fuentes invisibilizan el papel de la mujer. Es una mujer que sirve como reproductora y en ningún momento como actora de este proceso tan importante que es, incido mucho en este, un proceso comandado por hombres (min. 1:10:19 al min. 1:12:31del documental *Malintzin, la historia de un enigma,* 2018).

Cabe destacar que estas intervenciones son acompañadas por recreaciones diegéticas que van ilustrando lo que se va exponiendo. Esta secuencia comienza con las palabras de la Dra. Townsend que dejan claro que el misterio de la fecha y muerte de Malintzin no podrá ser resuelto de manera exacta, pues expresa lo siguiente: "No sabemos exactamente cuándo murió Malintzin, pero, lo más probable es que fuera en 1528". No obstante, a lo largo de este fragmento se dialoga acerca de las especulaciones de dicho enigma, por lo que las valoraciones personales de cada participación quedan reflejadas en sus discursos. Un ejemplo de ello es la expresión que cierra el comentario de la Dra. Camila: "tiene sentido que ella hubiera muerto entonces". Estas palabras concluyen una serie de afirmaciones que respaldan la fecha probable de la muerte de Doña Marina. En este punto tiene que decirse que en su discurso se mencionan fuentes, por lo que sus argumentos son válidos por la autoridad que representa en el área, y también por la exposición de fuentes conocidas, es decir, tanto las actas del Cabildo de México como los anales indígenas.

Algo interesante, y que sucede a lo largo de todo el documental, es que la narradora parece entablar un diálogo con los discursos de los investigadores. Pues, enhebra sus palabras con las posturas de sentido arrojadas por estos. Muestra de ello sucede en la secuencia que se analiza aquí, pues su participación después de la Dra. Townsend retoma sus palabras y confía en su posición al expresar: "Malintzin desapareció de la historia […] sin que sepamos cómo,

cuándo o dónde, murió". Con este enunciado se muestra la confianza de la narradora en las reflexiones de la investigadora y se fortalece una estructura dialógica entre las partes del documental. Otro elemento que debe mencionarse es que, durante la reformulación del sentido en torno a la muerte de Malintzin, se presenta nuevamente una relación de refutación hacia el discurso del otro. Lo anterior sucede cuando la Dra. Camila Townsend rechaza sutilmente la teoría acerca de que Malintzin vivió hasta los 1540's, aquí, las voces que refuta son las de aquellos historiadores que creyeron en dicha información, sin embargo, cabe resaltar que no se menciona un historiador o un estudioso en específico. Finalmente, el comentario de la profesora Izaskun cierra este proceso interpretativo y expone sus valoraciones personales al respecto al comentar que las fuentes invisibilizan a la mujer. Con estas palabras, la profesora está aportando un criterio más que abona a la reconfiguración de lo que se sabe de la Malinche.

Este discurso es acompañado por una recreación audiovisual (Ilustración 58) que consiste en mostrar a Malintzin caminando con una sesta de girasoles y que se desploma repentinamente al irse exponiendo lo que se sabe de su muerte.

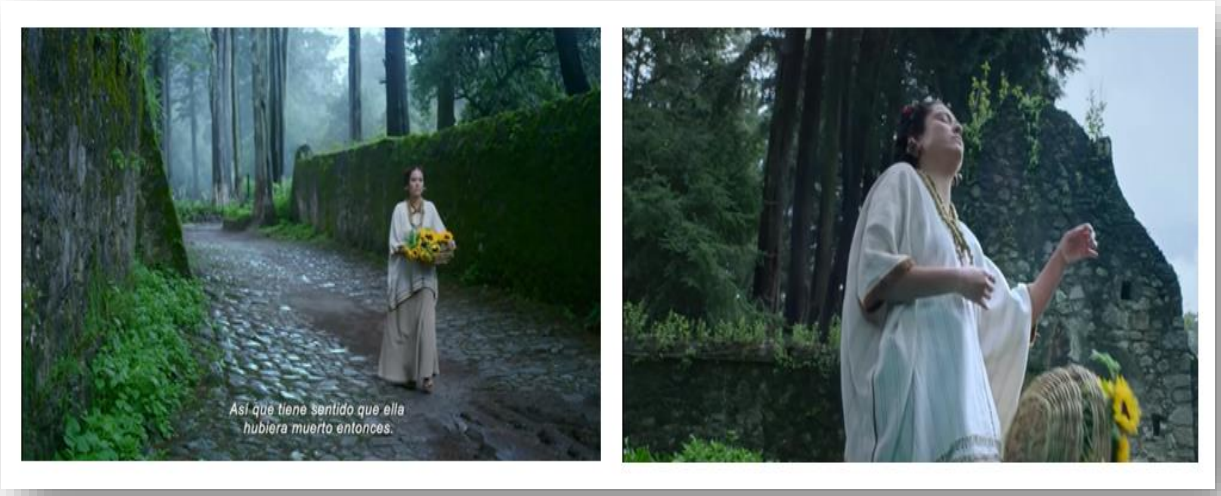


Ilustración 58: Recreación audiovisual que contiene rasgos de polifonía y que apunta hacia el proceso dialógico sobre la imagen de Malintzin. Min. 1:10:19 al min. 1:12:31 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

Esta recreación aporta una voz desde la actualidad y apoya la reconfiguración del sentido que se emite, mismo que es identificado como: Malintzin fue invisibilizada porque las fuentes invisibilizan a la mujer. No se le reconocía su participación como actora de la conquista y como resultado se documentó poco sobre su figura y sobre su muerte. Enseguida el esquema que ilustra el proceso dialógico explicado:

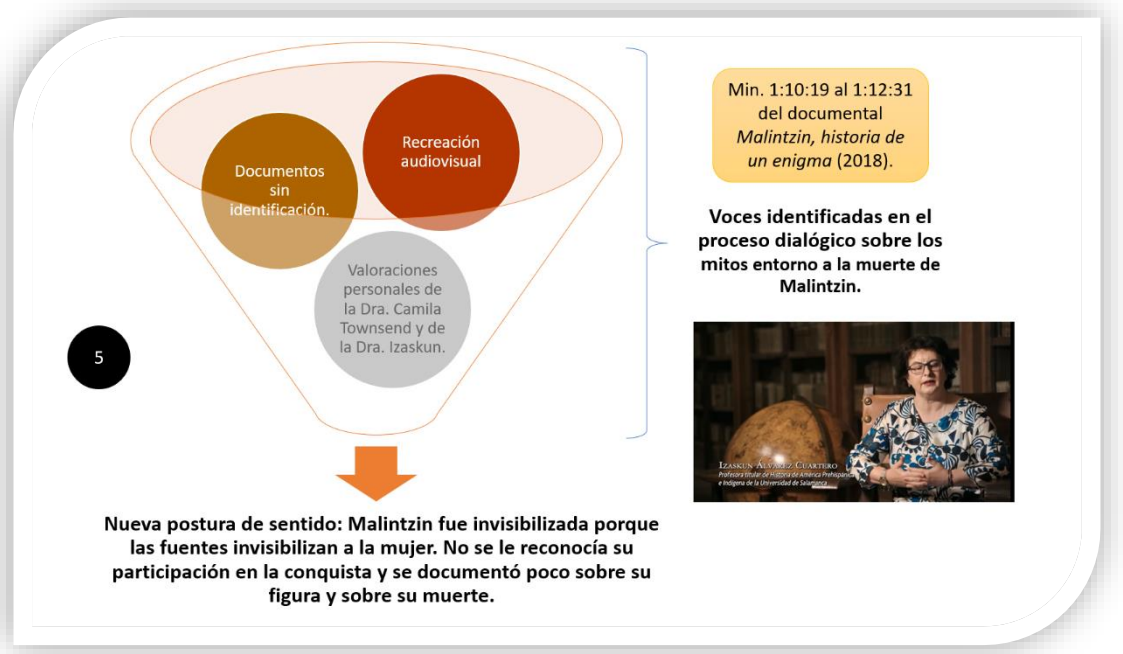


Ilustración 59: Esquematización del proceso dialógico identificado en la secuencia que va del min. 1:10:19 al min. 1:12:31 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

Siguiendo con el análisis del discurso de los investigadores y con la reconfiguración de posturas de sentido acerca de la imagen de la Malinche, la sexta secuencia elegida para esta sección tiene una relación directa con la anterior, pues aborda un diálogo entre diversas voces acerca de lo que se ha documentado sobre las razones de su olvido y de su mala reputación al ser denominada traidora. La secuencia se ubica entre el min. 1:12:32 y el 1:13:47 y al igual que varios momentos en los que participan los investigadores, su palabra es acompañada por la perspectiva audiovisual de las recreaciones presentes en el documental. A continuación, se presenta el diálogo identificado en esta escena:

> Dra. Camila Townsend: Creo que él [Cortés] hace unas cinco o seis menciones de ella. Si no fuera por los otros que la mencionaron y por los indígenas que escribieron sobre ella, habría muy poco. Pero, tiene sentido que Hernán Cortés quisiera todo el crédito para él mismo.

Narradora: A pesar de la ayuda que le prestó a Cortés, en sus crónicas el conquistador solo la menciona en tres ocasiones. Los cronistas españoles ocultaron su papel porque les quitaba protagonismo, pero, todos la respetaron. Todos, menos dos: uno, López de Gómara, la despreció en su relato hablando de Martín como el hijo que tuvo Cortés con una india. El otro, Jerónimo de Aguilar, cargó contra ella con insultos degradantes surgido del resentimiento de años.

Dra. Camila Townsend: De hecho, tenía todas las razones para estar celoso y amargado porque mientras fue el único que podía traducir entre los españoles y los mayas, había sido el hombre más importante en el campamento de Cortés. Entonces, se volvió igual de importante Malintzin, cuando quedó claro que la necesitaban por su conocimiento del náhuatl. Finalmente, ella lo superó, porque aprendió español tan rápido que ya no lo necesitaron en absoluto (min. 1:12:32 al min. 1:13:47 del documental *Malintzin, la historia de un enigma,* 2018)

Las palabras, tanto de la narradora como de la investigadora son ilustradas con las siguientes recreaciones diegéticas:

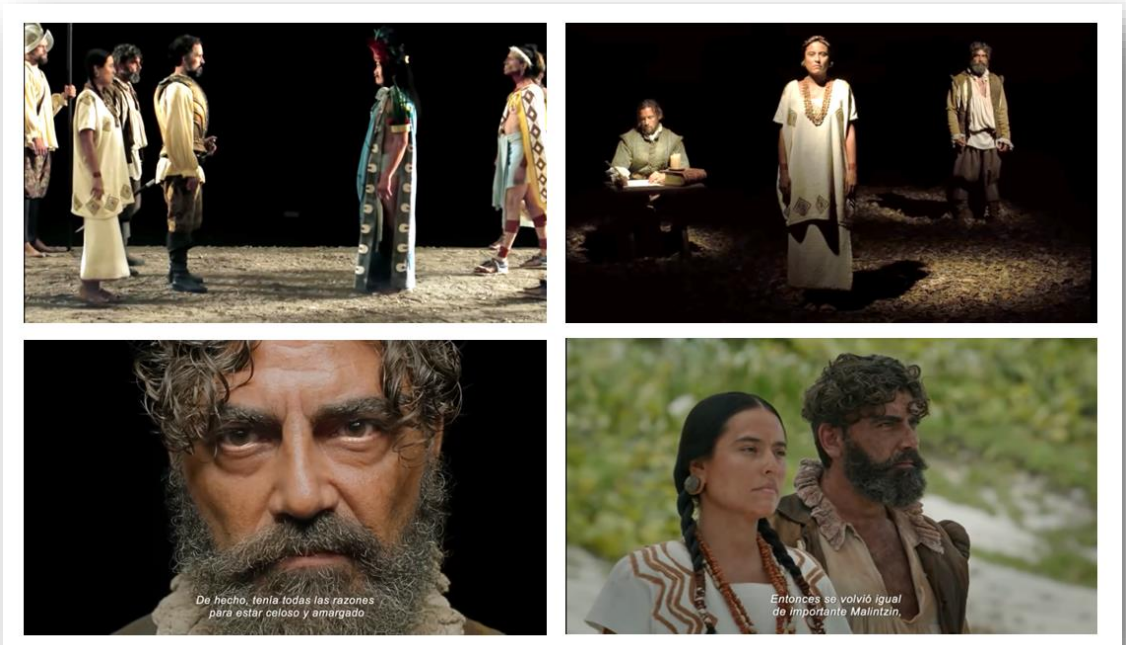


Ilustración 60: Recreación audiovisual que contiene rasgos de polifonía y que apunta hacia el proceso dialógico sobre la imagen de Malintzin. Min. 1:12:32 al min. 1:13:47 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

Las recreaciones en esta secuencia comparten coherencia con las palabras que se van exponiendo y fungen como un ilustrador, pues, como ya se ha mencionado, este documental tiene como característica el ser didáctico. Por lo anterior, las recreaciones diegéticas logran que el espectador adquiera una mayor inteligibilidad del tema abordado. En lo que respecta al discurso emitido en este apartado, es posible identificar con mayor claridad una estructura de diálogo entre lo que dice la Dra. Townsend y la narradora, pues ambas se encuentran interconectadas y se percibe un complemento mutuo en la información que cada una expresa. Un ejemplo de ello sucede cuando la Dra. Townsend menciona lo siguiente: "Creo que él [Cortés] hace unas cinco o seis menciones de ella". La investigadora comienza su enunciado con un 'creo', lo que hace suponer que probablemente no es información muy precisa.

Enseguida, la narradora hace la aclaración de la cantidad exacta de veces que el conquistador español mencionó a Malintzin en sus crónicas, pues expresa: "A pesar de la ayuda que le prestó a Cortés, en sus crónicas el conquistador solo la menciona en tres ocasiones". De esta manera, la narradora mantiene una relación complementaria y de refuerzo ante lo que va explicando la investigadora. Lo mismo se puede observar cuando la Dra. Townsend explaya la información que da la narradora con respecto a los sentimientos negativos que sentía Jerónimo de Aguilar hacia Malintzin, pues inmediatamente después de la intervención de la narradora, la experta comienza su participación con el siguiente enunciado: "De hecho, tenía todas las razones para estar celoso y amargado porque […]".

El comienzo de su discurso evidencia una conexión con la voz anterior, es decir, el de la narradora. Sin embargo, aquí se puede identificar una relación de concordia entre ambas, pues en ningún momento se contradice, más bien se aclara y se complementa con la finalidad de reconfigurar una perspectiva compartida. Dicha postura identificada es la siguiente: el olvido y el estatus de traidora le fueron asignados a Malintzin gracias a la mala reputación que

escribieron sobre ella personajes como Cortés, Jerónimo de Aguilar y Gómara. En la Ilustración 61 se puede ver el esquema que representa esta reformulación de sentido:

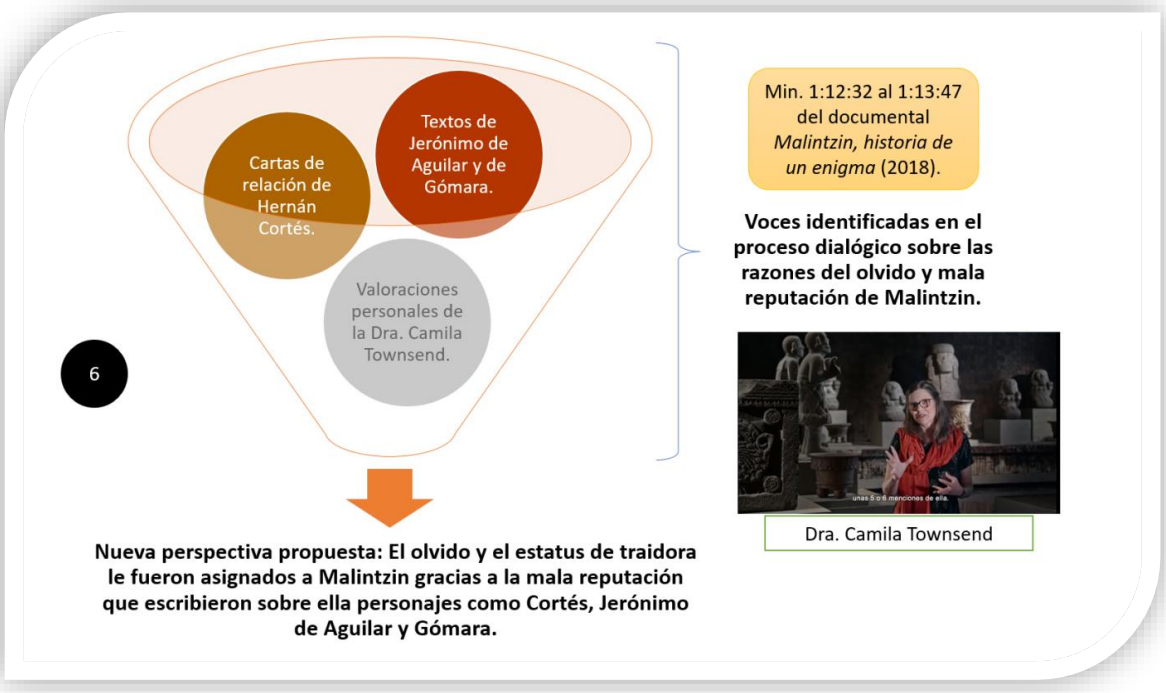


Ilustración 61: Esquematización del proceso dialógico identificado en la secuencia que va del min. 1:12:32 al min. 1:13:47 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

La última secuencia seleccionada para este estudio del discurso de los investigadores gira en torno al proceso dialógico sobre el origen del mito de traidora que existe alrededor de la figura de la Malinche. Este momento en el documental se localiza del min. 1:13:55 al min. 1:15:45 y con esta última perspectiva se completa una perspectiva acerca del personaje protagónico. Las palabras pronunciadas a lo largo de esta secuencia se exponen enseguida:

> Dra. Camila Townsend: A principios del siglo XIX, después de las guerras de independencia, la situación cambió drásticamente. En ese momento, los mexicanos buscaban un imaginario nacional. Buscaban explicar qué les había sucedido, cómo había sido la experiencia de la conquista. Necesitaban, como se dice, un chivo expiatorio. Necesitaban una forma de explicarlo y un mexicano escribió una obra llamada *Xicoténcatl*, un nombre para uno de los príncipes indígenas de Tlaxcala. Y en esa obra, la figura de Doña Marina aparece como una especie de

> criatura furtiva que está traicionando a su propia gente en favor de los españoles. En ese momento nació este mito, nació la historia de "Marina traidora".
>
> Dra. Margo Glantz: Durante toda la colonia la Malinche es un personaje fundamental, aparece en varias pinturas coloniales, casi como una noble. Es decir, siempre la consideran como muy importante para la conquista de México. En cuanto la independencia se declara y cuando España se convierte en absolutamente en algo negativo, la leyenda negra y todo lo que usted quiera. La Malinche aparece como el personaje principal que traicionó a México.
>
> Dr. Barjau: En primer lugar, se dijo que la Malinche era traidora porque traicionó a su país, pero, no existía ningún país. Entonces, esta es una apreciación maniquea, una apreciación ideológica construida después del virreinato, cuando viene la independencia de México (min. 1:13:55 al min. 1:15:45 del documental *Malintzin, la historia de un enigma*, 2018).

Lo que se puede observar en este diálogo es que los tres investigadores recurren a otras voces con la finalidad de dar fuentes que intervinieron en la formación del sentido: "Malinche es una traidora". En un inicio la participación de la Dra. Townsend recurre a la voz textual de la novela *Xicoténcatl* (mencionada en el Capítulo I de esta tesis) para mencionar el origen del mito "Marina traidora". Enseguida, la Dra. Glantz expone otras voces que contribuyeron a la formación de un sentido positivo en la imagen de la Malinche, mismas que se ubican en la época colonial. Continuando con su postura, la investigadora localiza la época independentista como el punto de partida de la mala reputación que hasta el momento se le adjudica a Doña Marina. Su discurso es ilustrado por murales y pinturas coloniales que retratan a la protagonista del documental, estas aportaciones visuales contribuyen a la reconfiguración de

sentido que se busca en el documental y contribuye a la polifonía percibida. En la imagen 62 se expone dicho material:

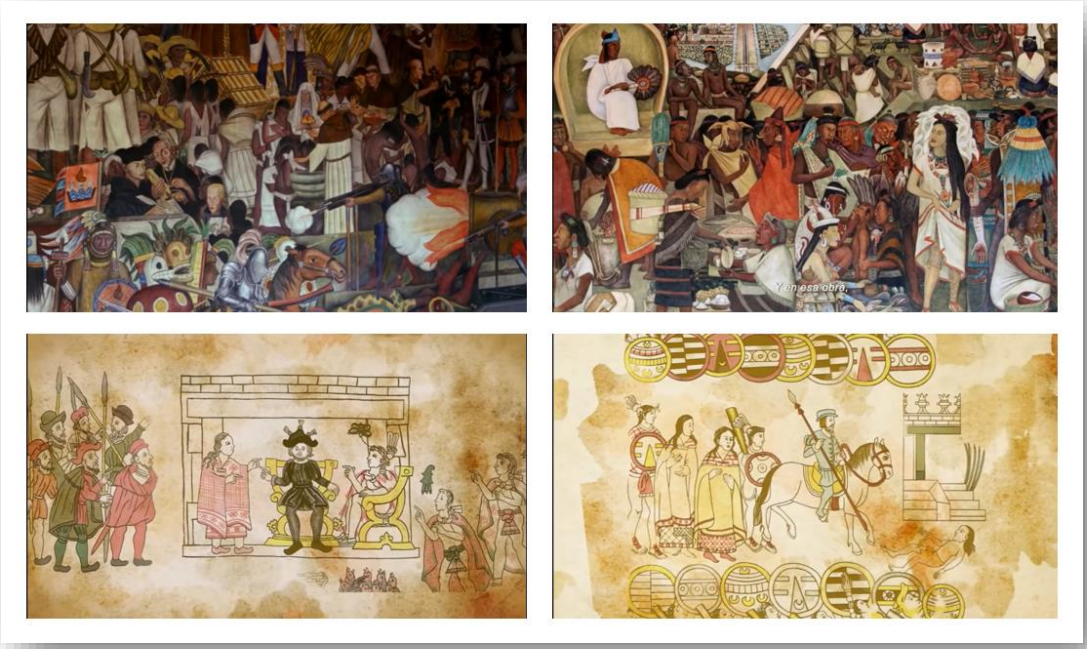


Ilustración 62: Murales y pinturas que contienen rasgos de polifonía y que apuntan hacia el proceso dialógico sobre la imagen de Malintzin. Min. 1:13:55 al min. 1:15:45 del documental *Malintzin, historia de un enigma*

Finalmente, la voz del Dr. Barjau se incorpora para cerrar la secuencia con sus palabras, mismas que llegan a una conclusión que aportará significativamente con la perspectiva que se busca en el documental. El investigador expone: “se dijo que la Malinche era traidora porque traicionó a su país, pero, no existía ningún país”, esta conclusión no habría sido comprendida sin el discurso de las investigadoras, lo que da muestra de la importancia de las voces anteriores de dicho enunciado. Con esto, se complementa la reformulación del sentido que se identifica en esta secuencia como: Malintzin fue tildada de traidora en la época de la Independencia como una estrategia nacional. Ella no pudo haber sido una traidora, pues no existía un país como tal que pudiera traicionar.

Es relevante mencionar que esta perspectiva, la cual incluye una Malinche negativa, es acompañada por una recreación audiovisual que muestra a una Malintzin con una mirada malvada y con una postura sombría. En la Ilustración 63 se presenta dicha representación:



Ilustración 63: Recreación audiovisual que contiene rasgos de polifonía y que apunta hacia el proceso dialógico sobre la imagen de Malintzin. Min. 1:13:55 al min. 1:15:45 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

Esta recreación diegética retrata a la Malinche que fue configurada durante la época independentista. Debe mencionarse que es esta imagen la que los investigadores rechazan con sus argumentos y valoraciones acerca de que no traicionó a nadie y de que esa figura fue creada como una estrategia ideológica. Este proceso dialógico es representado en el siguiente esquema:

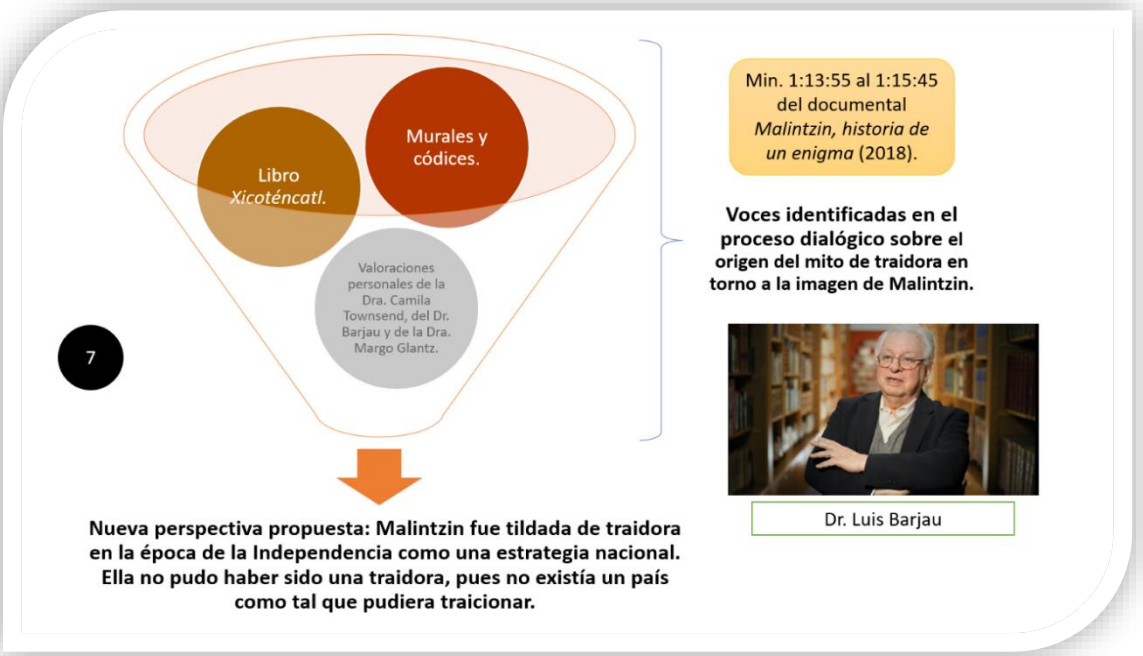


Ilustración 64: Esquematización del proceso dialógico identificado en la secuencia que va del min. 1:13:55 al min. 1:15:45 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

A partir de las secuencias abordadas en párrafos anteriores es posible hacer una compilación de perspectivas que se emiten en el documental *Malintzin, la historia de un enigma*. En la Tabla 8 se presenta un resumen de los procesos dialógicos descritos y también se incluyen las nuevas posturas de sentido que surgen a partir de la interacción dialógica de las voces identificadas en cada una de las secuencias:

Resumen del proceso dialógico en el discurso de los expertos e identificación de las voces involucradas. Análisis de algunas secuencias del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

Secuencia	Perspectivas en diálogo	Voces identificadas	Nuevas perspectivas propuestas en el documental
5:05-6:07	Mitos sobre el origen de Malintzin y su esclavitud	Bernal Díaz del Castillo Otros historiadores Camila Townsend	Malintzin fue hija de una esclava y fue entregada por su gente para evitar la guerra con los mexicas.
32:10-33:45	La relación entre Cortés y Malintzin, ¿amor o negocios?	Fuentes no explicitadas Dr. Federico Navarrete Profesora Izaskun	Malintzin no tenía una relación amorosa con Cortés, el proyecto de conquista llevó a este último a utilizar sus mejores estrategias, estas incluían a Malintzin, quien también se favoreció con ello. Su diferencia social no habría permitido una relación amorosa. Malintzin tenía relaciones sexuales con él como lo habría hecho con cualquier otro amo.
34:56-35:43	El papel de traductora de Malintzin	Fuentes no explicitadas Códices mesoamericanos Dr. Barjau	Las interpretaciones de Malintzin tenían una alteración natural y ella ponía de su parte también en la medida en que interpretaba debido a diferencias entre la cultura hispana y la indígena.
51:43-53:17	Malintzin desde la mirada mesoamericana	Fuentes no explicitadas Códices tlaxcaltecas Recreación audiovisual Dra. Margo Glantz Dr. Barjau	Malintzin era percibida por los mesoamericanos como una diosa y como alguien muy importante.

1:10:19-1:12:31	Mitos entorno a la muerte de Malintzin	Fuentes no explicitadas Recreación audiovisual Dra. Izaskun Dra. Camila	Malintzin fue invisibilizada porque las fuentes invisibilizan a la mujer. No se le reconocía su participación en la conquista y se documentó poco sobre su figura y sobre su muerte.
1:12:32-1:13:54	Razones de su olvido y de su mala reputación.	Dra. Camila Cortés Aguilar Gómara	El olvido y el estatus de traidora aguardaban a Malintzin gracias a la mala reputación que escribieron sobre ella.
1:13:55-1:15:45	El origen del mito de traidora en torno a la imagen de Malintzin	Libro *Xicoténcatl* Pinturas coloniales Murales Dra. Camila Dra. Margo Glantz Dr. Barjau	Malintzin fue tildada de traidora en la época de la Independencia como una estrategia nacional. Ella no pudo haber sido una traidora, pues no existía un país como tal que pudiera traicionar.

Tabla 8: Resumen del proceso dialógico en el discurso de los expertos e identificación de las voces involucradas. Análisis de algunas secuencias del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

Lo que se puede identificar en la última columna de la Tabla 8 es que cada una de las posturas de sentido reformuladas en el documental a partir de distintas voces contribuyen a una nueva lectura sobre la Malinche, misma que propone el documental y de la que se estará hablando en la siguiente sección de este capítulo.

4.2.3 Nuevas lecturas sobre la imagen de la Malinche en el documental *Malintzin, la historia de un enigma*

Hasta este punto se han explorado los procesos dialógicos involucrados en el documental tomando como punto de partida elementos como la imagen, la palabra, las nuevas reformulaciones de sentido por parte de los investigadores y también contemplando el papel de las recreaciones que acompañan cada uno de estos procesos. En esta sección se llevará a cabo una recopilación de las lecturas que se exponen en el documental acerca de la Malinche y también donde se identificará la lectura propuesta en dicho audiovisual.

Una de las características que debe resaltarse en el documental que aquí se estudia es su cualidad flexible, ya que su propuesta consiste en brindarle al espectador una serie de

argumentos que recopilan lo que se ha documentado y lo que se ha dicho acerca de la protagonista. Lo anterior no con la finalidad de convencer al espectador de optar por una postura estática, sino con el objetivo de darle herramientas que le ayuden a reflexionar acerca de la perspectiva que podría adoptar con respecto a este personaje una vez revisadas las distintas lecturas que se han tenido sobre la Malinche. Para lograr esto, se han seleccionado tres secuencias que proyectan la diversidad de interpretaciones que nos ofrece el documental. La primera se localiza entre los min. 1:15:45 y 1:16:25. Se trata de una recreación diegética orientada por la voz de la narradora delegada, donde se resumen las distintas imágenes que han surgido a raíz de las distintas interpretaciones que se han realizado sobre la Malinche. En esta secuencia, se puede identificar la siguiente intervención:

> Narradora: A partir del siglo XIX diferentes Malinches surgieron de la ficción con intenciones políticas: la Malinche de clase baja, esclava y servil; la promiscua casquivana que saltaba de cama en cama; la malvada traidora que vendió a su pueblo prefiriendo a los españoles que a una supuesta nación indígena o la integrista cristiana que dio la espalda a sus dioses natales ocultaron a la Malinche real convirtiéndola en una enemiga de México (min. 1:15:45 al min. 1:16:25 del documental *Malintzin, la historia de un enigma*, 2018).

Al analizar el discurso de la narradora se puede percibir que existe una inclinación al rechazo de estas cuatro representaciones sobre la Malinche que ocultan a la verdadera. Lo anterior debido a expresiones que indican que se trata de Malinches sacadas de la ficción y con intenciones políticas. Hasta este punto es claro que se están evocando aquí argumentos que nos recuerdan textos como la novela de *Jicoténcatl* (1826), mencionada en el Capítulo I de esta tesis, y a proyectos políticos como la formación de una identidad nacional posterior a la época independentista. Aunado a esto, en las líneas anteriores también se identifica un elemento que anuncia una perspectiva abierta y reflexiva en torno a la imagen de la Malinche, pues se habla de que estas cuatro interpretaciones de la Malinche ocultaron a la Malinche verdadera. Se ha denominado de esta manera a esta última interpretación de la protagonista que resulte en cada uno de los espectadores al final del documental. De esta manera, será cada uno de nosotros quien decida cómo reinterpretarla una vez analizados los distintos puntos de vista que se nos fueron presentando.

La recreación que acompaña las palabras de la narradora delegada muestra a cinco distintas representaciones de la Malinche, cada una caracterizada con ropas y peinados acordes a cada interpretación descrita. De esta manera tenemos en la Ilustración 65 la imagen de cada una de las lecturas que se mencionan sobre ella:

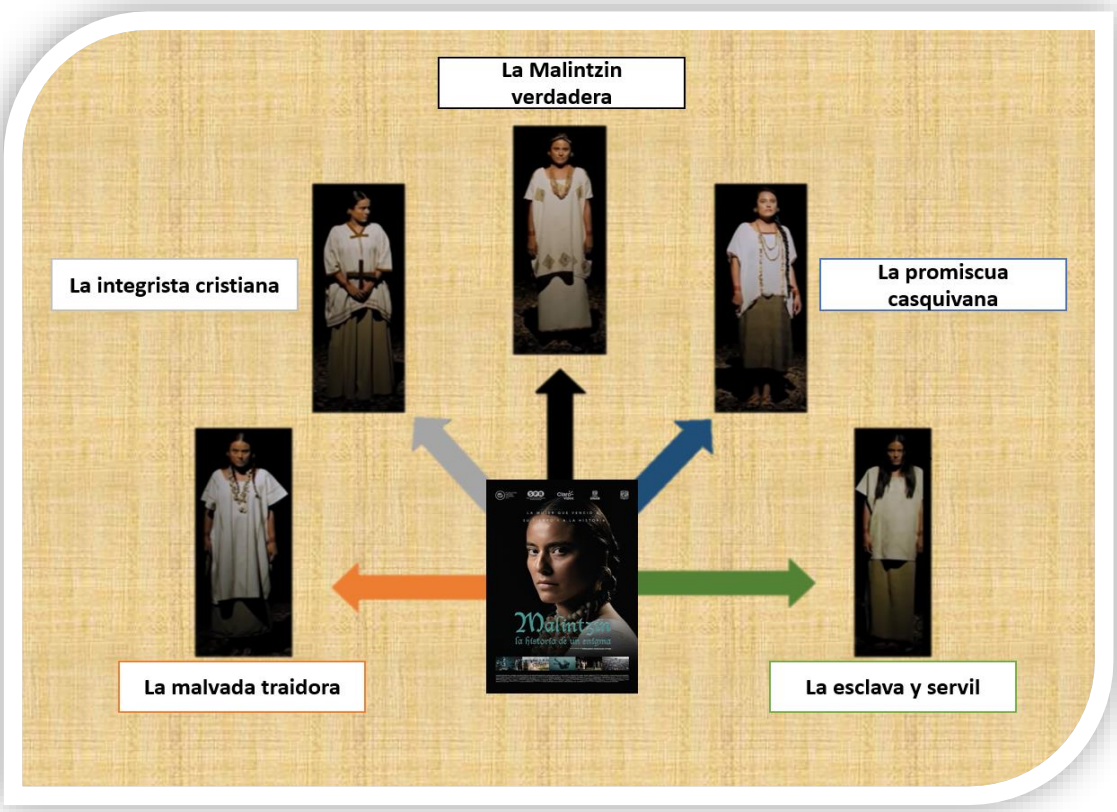


Ilustración 65: Distintas lecturas sobre la Malinche expuestas en el min. 1:15:45 al min. 1:16:25 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

De esta manera, lo que el documental nos ofrece es una proyección de las distintas lecturas que se han realizado sobre la protagonista y una reflexión dialógica acerca de cada una de ellas. Como ya se expuso en las secciones anteriores de este capítulo, cada reformulación de sentido retoma enunciados anteriores que se relacionan con cada una de estas cuatro representaciones sobre la Malinche, esto con la finalidad de crear una lectura propia que parte de estas relaciones dialógicas establecidas entre cada uno de los elementos del documental. Lo anterior hace recordar las palabras de M. Flanagan (2009) citadas enseguida:

> La naturaleza de su proyecto teórico [el de Bajtín] es refutar la visión de que la obra artística es un 'monólogo autorial autosuficiente y cerrado que presume únicamente oyentes pasivos más allá de sus propios límites' y redefinirla [la obra] como una 'réplica en un diálogo dado, cuyo estilo está determinado por su interrelación con otras réplicas [otros textos, las interpretaciones de otros espectadores] en el mismo diálogo[95]' (28).

Es así como este documental es concebido como una réplica en diálogo con lo que se ha dicho sobre la Malinche, es decir, con aquellas interpretaciones que se han realizado en torno a su figura. Aunado a lo anterior, se entiende que queda refutada la naturaleza monológica de este documental desde el hecho de que se trata de una visión amplia, diversa, plural y flexible que no solo se basa en la proyección de una imagen estática de la protagonista, sino que busca la compilación de diversas voces, así como la reflexión de cada una de las reconfiguraciones que se han realizado sobre ella a lo largo de la historia.

La segunda secuencia seleccionada para el desarrollo de este apartado es la que se ubica entre los min. 1:20:40 y 1:21:27. Se trata de la secuencia final del documental en la cual se presenta una recreación de la Malinche adulta caminando hacia la selva mientras la narradora delegada emite un discurso que invita a la reconciliación. Enseguida se presentan sus palabras:

> Narradora: A Malintzin la quisieron los indígenas, la utilizaron y escondieron los españoles y la odiaron y calumniaron los triunfadores de la independencia. Pero, poco a poco su memoria va resurgiendo a poyada en los textos históricos. Quizás es hora de que el pueblo mexicano se reconcilie con su historia, con la indígena que fue capaz de lo imposible, porque a fin de cuentas fue esta formidable mujer la que plantó la semilla de una extraordinaria nación llamada México (min. 1:20:40 al min. 1:21:27 del documental *Malintzin, la historia de un enigma,* 2018).

Con estas palabras se da cierre al documental y se deja la invitación al espectador a reflexionar acerca de su historia y acerca de lo que se ha dicho sobre la Malinche. Se habla de

[95] Versión en español, el texto original es el siguiente: "The nature of his theoretical project is to disprove the view that the artistic work is a 'self-sufficient and closed authorial monologue, one that presumes only passive listeners beyond its own boundaries' and redefine it as 'a rejoinder in a given dialogue, whose style is determined by its inter-relationship with other rejoinders [other texts, the interpretations of other spectators] in the same dialogue' "(DIN, p.274) (Flanagan, 2009: 28).

una reconciliación que exhorta a un repensar acerca de la imagen de la protagonista y al mismo tiempo, como se deja ver en las primeras líneas de la cita anterior, se traen a este discurso las voces que han reconfigurado aquellas imágenes sobre ella que muchos ya hemos escuchado. Sin embargo, después de escuchar las distintas formulaciones de sentido y de presenciar el juego dialógico que configura todo el documental, estas versiones ya son percibidas de manera distinta, pues ya han sido objeto de diálogo y reflexión por parte de cada uno de los elementos implicados. La Ilustración 66 expone la mirada apelativa que lanza la interpretación de la Malinche al público, con esta imagen se da por terminado el diálogo recreado en torno a su imagen. Esta mirada apela a la reflexión y es identificada como una llamada a una respuesta por parte del espectador, una respuesta que llene el hueco de la Malinche verdadera, aquella despejada de todas las imágenes de la Malinche de ficción de las que ya se habló en párrafos anteriores.



Ilustración 66: Recreación que acompaña la voz de la narradora del min. 1:20:40 al min. 1:21:27 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

Finalmente, la tercera secuencia se trata de una escena pos-crédito que nos recuerda la compilación de imágenes de la Malinche abordadas y discutidas en sentido dialógico a lo largo del documental. Esta secuencia se localiza del min. 1:28:18 al min. 1:28:39 y se conforma únicamente de una imagen sin narración (Ilustración 67), solo con música de fondo. En esta secuencia cada una de las representaciones de la Malinche va desapareciendo poco a poco

hasta dejar sola a la interpretación de la Malinche que fungirá como su versión final. Esta última es la que desaparece una vez que termina el documental, sin embargo, mira a sus otras cuatro versiones mientras se van desvaneciendo.



Ilustración 67: Recreación localizada posterior a los créditos, min. 1:28:18 al min. 1:28:39 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018).

Con esta imagen se evidencia la cualidad múltiple que ofrece el documental al mostrarnos algunas de las diversas lecturas que existen de la protagonista. No obstante, cabe recordar que varias de esas reinterpretaciones fueron propuestas por voces autoritarias que en su momento perseguían intereses políticos. Por lo anterior, debemos recordar que para Bajtín:

> Cualquier significado se construye a través del diálogo y esas formas discursivas que reclaman el estatus de la 'palabra autoritaria' y que permiten suprimir la respuesta del destinatario acabarán fracasando y marchitándose en un contexto social porque no pueden evolucionar, son semánticamente 'estáticas y muertas' (Flanagan, 2009: 34)[96].

En este sentido se entiende que el documental *Malintzin, la historia de un enigma* nos invita a repensar las interpretaciones surgidas y a dialogar con sus representaciones emergidas

[96] Versión en español, el texto original es el siguiente: Bakhtin would have it that any meaning is constructed through the gates of dialogue, and that discursive forms that claim the status of the 'authoritative word' (DIN, 342), that seek to suppress the response of the addressee, will ultimately fail and wither in a social context because they cannot evolve, are semantically 'static and dead' (343) (Flanagan, 2009: 34).

en un contexto autoritario, colocándolas de esta forma en un contexto social que logre entablar conexiones dialógicas con los espectadores. De esta manera se evidencia una vez más la imposibilidad de un discurso monológico y aislado de otros enunciados. La intención de esto es abrir el diálogo, con base en estudios recientes y con apoyo en voces de autoridad, sobre las nuevas lecturas que podemos tener sobre este personaje. Cabe resaltar que la exposición de este documental en plataformas de *streaming* y en canales culturales accesibles a todo el público busca lograr la cercanía con el espectador y proceder a una difusión amplia sobre el tema que se pone sobre la mesa.

4.3 Los cronotopos de Bajtín para el estudio del espacio-tiempo-acción en *Malintzin, la historia de un enigma*

4.3.1 El cronotopo cinematográfico

A lo largo del Capítulo II han quedado establecidos los puntos primordiales acerca de la teoría del cronotopo bajtiniano. Desde este punto de vista, en esta sección se busca plantear de qué manera se ha retomado este término teórico para el estudio del texto cinematográfico y así poner a prueba esta noción en el análisis del documental *Malintzin, la historia de un enigma*. De acuerdo con Flanagan (2009) y su estudio realizado acerca del cine hollywoodense, "El cronotopo es un dispositivo no solo para analizar los métodos de construcción narrativa, sino también para medir la relación entre texto y lector; cómo el mundo del lector "crea el texto" y cómo el texto completa el circuito dialógico retroalimentando el mundo del lector "(55)[97]. Como se ha ido desarrollando hasta el momento, el estudio que aquí se propone acerca del documental *Malintzin, la historia de un enigma* retoma como elemento central las relaciones dialógicas establecidas en la reformulación de la imagen de la Malinche. En este juego dialógico los cronotopos toman parte no solo en la construcción del relato que se nos presenta en el audiovisual, sino mediante una serie de reflexiones elaboradas a partir del tiempo presente acerca del pasado histórico del personaje en cuestión. Es decir, se establece una relación de tipo dialógico entre el texto y el espectador con apoyo en voces expertas en el tema

[97] Versión en español, el texto original es el siguiente: "The chronotope is a device not only for analysing methods of narrative construction but also for measuring the relationship between text and reader; how the world of the reader 'creates the text' and how the text completes the dialogical circuit by feeding back into the world of the reader" (Flanagan, 2009: 55).

que funcionan como puente entre estos dos elementos. Lo anterior expone de manera global el cómo se retroalimenta el mundo del espectador y el mundo del texto mismo para, como menciona Flanagan, completar este circuito dialógico que hace posible la reinterpretación de las lecturas propuestas sobre la Malinche.

El estudio del cronotopo en el cine tiene ventajas que se expresan en la siguiente cita tomada del estudio de Martin Flanagan (2009):

> El término "cronotopo" de Bajtín se traduce como "tiempo-espacio", en este sentido es posible afirmar que el cine es la forma de arte que mejor expresa la actividad cronotópica. Los procesos de transmisión y recepción del cine se centran en la manipulación del tiempo y el espacio; en un lugar y un momento concretos se desarrolla una representación visual de la realidad espacial a unos 24 fotogramas por segundo, proyectada en una pantalla con parámetros espaciales definidos. El cine se distingue de otras formas de expresión, como la novela o la pintura, por su capacidad para mostrar los cambios espaciales a lo largo del tiempo, por su capacidad para representar el movimiento de manera figurativa (56)[98].

Como ha quedado estipulado, el cine es una forma discursiva que logra proyectar de manera literal la representación del tiempo y del espacio. Este elemento permite, además, una cercanía entre la diégesis que se proyecta y el espectador, una proximidad que da la ilusión de realidad. En el documental que aquí se analiza, es evidente esta cualidad, pues mediante el recurso de los mapas se logra transmitir el desplazamiento espacial que realizan los personajes del relato y también se establece una relación temporal lógica entre las acciones que se nos muestran en pantalla. Aunado a lo anterior, el espectador vive de manera diferente el relato que se despliega ante su mirada, sintiendo una proximidad ante los acontecimientos que van sucediendo. Este elemento en el texto fílmico permite que la identificación del cronotopo se dé de una manera casi palpable. Otro factor que favorece la presencia de esta noción bajtiniana en el cine es el establecimiento claro de los espacios donde se desarrollan las acciones más

[98] Versión en español, el texto original es el siguiente: Bakhtin's term 'chronotope' translates as 'time-space', and taking the concept at this literal level, it may be suggested that film is the artform which most thoroughly expresses chronotopic activity. The processes of transmission and reception of film are centred on the manipulation of time and space; at a particular place and a specific time, a visual representation of spatial reality unfolds at around 24 frames per second, projected onto a screen with definite spatial parameters. It is in its ability to show spatial changes through time, the capacity to represent motion figuratively, that film is set apart from other forms of expression, such as the novel or painting (Flanagan, 2009: 56).

importantes del relato. Como ya se dijo en el apartado 2.1.4, el cronotopo se compone del entrelazamiento del elemento espaciotemporal y la acción. De esta manera es posible localizar cronotopos de distinta naturaleza, pues existen acciones ancladas en determinados espacios y tiempos. En este sentido y retomando las palabras de Flanagan:

> Los cronotopos no solo vinculan partes dispares del material narrativo y desempeñan un papel en la forma en que experimentamos el texto, sino que proporcionan el "terreno esencial para la exposición, la representatividad de los acontecimientos" (FTC, .250). Sin cronotopos no habría narrativa, ya que hacen posible la combinación de coordenadas temporales y espaciales que hacen que los acontecimientos narrativos sean "visibles... [y] concretos, que tomen carne, que la sangre corra por sus venas" (FTC, p.250) (2009: 58).

Por lo anterior, a lo largo de esta última sección del Capítulo IV se desarrollará un estudio que exponga la manera en la que esta noción bajtiniana funciona en el documental *Malintzin, la historia de un enigma*. En primera instancia, se busca identificar los cronotopos más sobresalientes, esto con el objetivo de explicar cómo se manifiestan y cuáles son sus características en el documental. En segundo lugar, se pretenden establecer las conexiones dialógicas de los cronotopos localizados para poder concluir de qué manera contribuyen a las nuevas lecturas sobre la imagen de la Malinche.

4.3.2 Cronotopos identificados en el documental *Malintzin, la historia de un enigma*

En la Tabla 1 de esta tesis localizada en el Capítulo II ya ha quedado explicada la clasificación que propone Bajtín acerca de los cronotopos y sus características en términos de espacio-tiempo-acción. Además, en el apartado 2.1.4 se ha aclarado que no se trata de una clasificación cerrada, es decir, si bien se hace mención del cronotopo del umbral, del camino y del encuentro, del salón recibidor, entre otros, no se trata de un número limitado de cronotopos, sino que, con base en el análisis de determinados textos, es posible identificar otros tipos, no contemplados por Bajtín. En el caso del documental *Malintzin, la historia de un enigma* se han identificado tres principales, mismos que dominan la estructura discursiva y que serán expuestos enseguida, se trata de los cronotopos del camino y del encuentro y también el cronotopo de la sede del mando (explicado en la siguiente sección).

Para comenzar es importante recordar que tanto el cronotopo del camino como el del encuentro tienen una conexión en el sentido de que los encuentros con las distintas personas (aquí se debe enfatizar la diversidad social y cultural a la que estas puedan pertenecer) se llevan a cabo en el camino. Es decir, se trata de un punto donde se entrelazan distintos acontecimientos junto con el tiempo y el espacio. En el caso del documental que se estudia en esta tesis, ambos cronotopos se perciben con claridad, pues con respecto al cronotopo del camino, es posible ver cómo se desenvuelve con apoyo en los mapas que son mostrados con la finalidad de representar los desplazamientos que realizan los personajes y también con el objetivo de localizar espaciotemporalmente los acontecimientos que se nos van exponiendo. Por otro lado, el cronotopo del encuentro se manifiesta a lo largo del camino cada que los soldados españoles junto con la Malinche se encuentran con pueblos distintos. Este encuentro conlleva a lo que será el tercer cronotopo identificado en el documental, es decir, el cronotopo de la sede del mando, pues a raíz de estos encuentros, las alianzas y negociaciones tienen lugar en este tercer punto espaciotemporal. A lo largo del siguiente apartado serán explicados estos tres cronotopos con sus respectivos ejemplos tomados del documental *Malintzin, la historia de un enigma* para, finalmente, dar cuenta de su interconexión dialógica en la constitución del documental y el relato que manifiesta.

4.3.2.1 Los cronotopos principales identificados en el documental *Malintzin, la historia de un enigma* y su interconexión dialógica

Como ya quedó claro en el párrafo anterior, esta última sección del Capítulo IV se centrará en el análisis de los cronotopos del documental que se estudia en la presente tesis. Aunado a esto, se describirán sus respectivas características y especificidades con la finalidad de dar cuenta de su funcionamiento en la estructura dialógica del documental. Por lo anterior, es importante aclarar que para este análisis se está contemplando el acontecimiento principal que propone el discurso fílmico, es decir, todo el proceso relacionado con la conquista de Tenochtitlan en el cual participa Malintzin. De esta manera, los cronotopos identificados juegan un papel primordial en las acciones que se van desarrollando a lo largo del documental.

Otro punto que debe esclarecerse es que los cronotopos identificados y seleccionados para este análisis mantienen una conexión que conduce a la explicación de estos de manera

conjunta, es decir, cada uno de ellos se irá presentando conforme el estudio lo requiera, por lo que no se hará una descripción separada de cada uno. En este sentido, los cronotopos del camino, del encuentro y el de la sede del mando se irán exponiendo de manera cronológica, respetando de esta manera la organización lógica que expone el documental.

El primer elemento cronotópico que aparece el en documental *Malintzin, la historia de un enigma* es el mapa que se muestra en la Ilustración 68. Este mapa representa el territorio mesoamericano, es decir, parte de lo que actualmente es México. Esta ilustración está acompañada de informaciones que nos ayudan a contextualizar lo que se nos mostrará a lo largo del filme. Este mapa posee datos temporales relevantes para la inteligibilidad del relato. Por ejemplo, nos ubica en el año 1508 y nos advierte que aún faltan 11 años para la llegada de Cortés a dicho territorio. Además, informa al espectador acerca de la situación sociopolítica de la región, dato que se suma al contexto espaciotemporal y fortalece la noción del cronotopo al proporcionar espacio-tiempo-acción.



Ilustración 68: Primer elemento cronotópico identificado, min. 2:18 al min. 2:55 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

La importancia de este primer elemento cronotópico radica en que funge como un orientador para el espectador, pues está posicionando el relato en una línea espaciotemporal específica. Además, con apoyo en el mapa, es posible conocer los espacios relevantes para lo que seguirá en la narración. En este caso se localiza el lugar que dominan los mayas y el punto donde se ubica la ciudad de Tenochtitlan (centro cultural de los mexicas). Aunado a ello, en el mapa figuran zonas que probablemente sean conocidas por varios espectadores, como el Mar Caribe o el Golfo de México. Estos dos datos colaboran también en la ubicación necesaria para la comprensión del documental, pues el espectador puede tener una aproximación espaciotemporal cercana a su realidad. En este punto y con apoyo en la introducción del documental, ya se sabe que el centro de toda acción expuesta es el personaje de Malintzin, quien en este punto del tiempo es una niña.



Ilustración 69: Primer cronotopo del camino localizado en el min. 4:33-4:42 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

Con este último dato se conecta el siguiente elemento, es decir, el primer cronotopo del camino identificado. Como ya se mencionó, se trata de un tipo de cronotopo que implica un desplazamiento de los personajes. Sin embargo, este desplazamiento debe poseer una importancia en el desarrollo de los acontecimientos que se narran. Por lo anterior queda claro que no cualquier desplazamiento será un cronotopo del camino. El documental *Malintzin, la*

historia de un enigma se caracteriza por presentar el relato principal mediante esta clase de cronotopos, pues, como se verá enseguida, el desplazamiento está presente desde la exposición de la niñez de la protagonista. De esta manera, nuevamente con apoyo en los mapas, se presenta este cronotopo, pues como se muestra en la Ilustración 69, a través de estos se expone el cambio espacial que sufren los personajes.

A diferencia del primer elemento cronotópico que se expuso más arriba, este posee un color distinto y contempla los nombres de los lugares correspondientes a la época presentada. Por lo anterior, su localización en el mapa es de suma importancia para tener el contexto espaciotemporal adecuado para la comprensión de los hechos que se nos van exponiendo. Además, estos desplazamientos son ilustrados mediante una línea roja que va marcando el trayecto, elemento que muestra por sí mismo el factor movimiento. En este sentido, con ayuda de este objeto visual se muestra en el mapa el recorrido que hizo Malintzin niña de Olutla a Xicalango, donde fue vendida como esclava. Este último dato es lo que le da la importancia a este desplazamiento y lo convierte en un cronotopo, pues esta acción es relevante para el progreso de la historia representada en el documental. A la mostración del mapa se le suma una recreación expuesta enseguida del mapa, pues se presenta a Malintzin niña caminando por la selva con un grupo de más niñas vendidas como ella y comandadas por los mayas que ahora serán sus amos. En la imagen 70 se muestra esta recreación:



Ilustración 70: Recreación que enfatiza el desplazamiento de los personajes. Min. 4:43-5:04 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

Con la recreación nuevamente recordamos la estructura dialógica del documental, pues para identificar los cronotopos es necesario contemplar no solamente los mapas, sino también las recreaciones que lo rodean. En este caso se trata de una recreación que enfatiza el desplazamiento de los personajes, específicamente el de Malintzin, quien ahora se mueve a lo que será su nuevo hogar. Este movimiento espaciotemporal permitirá diez años después su encuentro con los españoles, quienes jugarán un rol relevante en su vida ya que será obsequiada junto con más esclavas a Cortés y a sus hombres para evitar algún conflicto o disputa.

Lo anterior nos traslada al siguiente cronotopo, es decir al cronotopo del encuentro. Una vez que Malintzin niña pasa diez años en manos de sus amos los mayas, sucede un encuentro que cambiaría el rumbo de su vida, pues los españoles se enfrentan a sus amos de Potonchán y estos últimos son derrotados. Bajo esta premisa la narración toma un rumbo distinto, pues ahora los mayas de Potonchán tendrán que dar obsequios a sus rivales con la finalidad de evitar más enfrentamientos. En este proceso se regalan 20 mujeres a los españoles, entre ellas Malintzin (Ilustración 71). Es aquí donde se lleva a cabo el encuentro que marcaría su destino. Cabe destacar que el cronotopo del encuentro se caracteriza por el entrelazamiento de caminos de individuos que poseen cualidades particulares en términos socioculturales. En el caso del documental que aquí se analiza, este encuentro se da entre personas con características muy diferentes, pues se trata de individuos provenientes de continentes distintos. Lo anterior implica todo un cambio de cultura, lengua, comportamiento social, etc. Es así como se da el encuentro entre Malintzin y los españoles, mismo que representa un punto crucial en las acciones del relato, pues es gracias a este encuentro que se desplegarán los siguientes acontecimientos.



Ilustración 71: Recreación que expone el encuentro entre Malintzin y los españoles. Min. 13:31-13:58 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

Cabe destacar que, pese a haber diferencias marcadas entre ambas partes que se encuentran (tanto en términos sociales como culturales), existe un elemento que al parecer se comparte. Se trata de la subordinación y objetivación que puede observarse sobre la mujer. Lo anterior se evidencia al ser las mujeres regaladas y recibidas de manera recíproca por parte de los españoles, es decir, este hecho en la recreación es mostrado con mayor naturalidad y sin extrañeza por parte de los extranjeros. Nadie tiene que explicar nada, es un intercambio común. Con dicha actitud se expone la normalidad de dar y recibir mujeres como si fueran objetos y propiedades. Además, un primer encuentro entre hombres (los españoles y los mayas de Potonchán) conllevó a un combate bélico, mientras uno entre hombres y mujeres conlleva a la posesión sexual, como se muestra en el documental. Es decir, mediante dos formas distintas de ejercer su poder sobre el otro. Con esta observación se busca distinguir con base en el elemento de género lo que acontece dependiendo de si el encuentro se da entre hombres, mujeres u hombres y mujeres[99].

Una vez sucedido este encuentro, Malintzin ya se encuentra bajo el dominio de su nuevo amo, Hernán Cortés. Con este hecho el ejército español procede a continuar su trayecto con un nuevo desplazamiento, pues se mueven del Río Grijalva a San Juan de Ulúa. Este

[99] Lo anterior nos recuerda al estudio realizado por Flanagan (2009) y por S. Vice (1997) acerca de la película *Thelma y Louise* (1991) y del cual se habló al inicio del presente capítulo.

cambio espacial nuevamente es representado mediante la mostración de un mapa que marca su recorrido, es decir, se retoma el cronotopo del camino.



Ilustración 72: Cronotopo del camino identificado en el min. 18:09-18:18 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

En la Ilustración 72 se proyecta lo descrito. Con este desplazamiento que se da un nuevo encuentro que cambia nuevamente las circunstancias de los españoles, y, sobre todo, de Malintzin. Lo anterior debido a que una vez ubicados en San Juan de Ulúa, los españoles son detectados por los mexicas (hasta este punto ya se sabe que se trata de un grupo que domina la región y a varios pueblos obligándolos a darles tributo y a someterlos bajo su poder.



Ilustración 73: Cronotopo del encuentro: los españoles se encuentran con los emisarios de Moctezuma. Min. 18:41- 20:23 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

Esta información es aportada en el cronotopo inicial encargado de proporcionar el contexto general del relato). Es así como los españoles son abordados por emisarios de Moctezuma, quienes que les ofrecen una serie de obsequios con la esperanza de alejarlos de sus territorios (Ilustración 73). Con este cronotopo del encuentro (min. 18:41- 20:23 del documental *Malintzin, la historia de un enigma*, 2018) se pone nuevamente en evidencia la diferencia sociocultural de los participantes, ya que es justo en este punto que los españoles se enfrentan a una lengua distinta al maya. Como ya se vio en el análisis anterior sobre los procesos dialógicos para la reconfiguración de la imagen de la Malinche (sección 4.2.2.2), es aquí donde Malintzin entra en su rol de intérprete y participa de la doble traducción junto con Aguilar, pues el náhuatl es su lengua natal. Este encuentro representa un nudo narrativo importante para la narración, pues los españoles se percatan de la existencia de Tenochtitlan y la fijan como su objetivo. Aunado a lo anterior, ya con Malintzin como intérprete poseen mayores ventajas comunicativas, lo que les permitirá la formación de alianzas con otros pueblos más adelante.

Con este encuentro y la ventaja de tener la capacidad de comunicarse con otros pueblos de la región, Cortés decide avanzar hacia su objetivo y se adentra rumbo a la ciudad de Tenochtitlan.

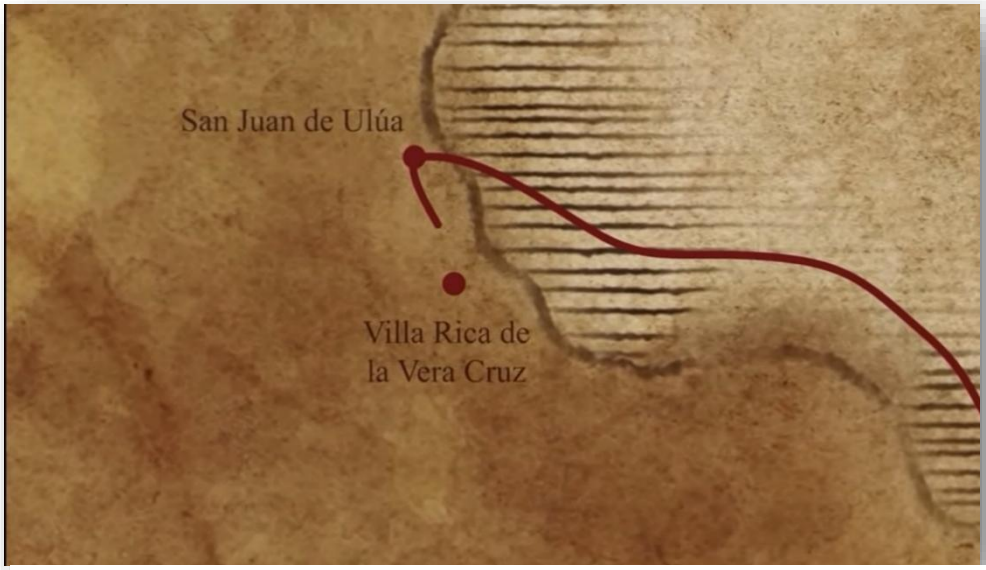


Ilustración 74: Cronotopo del camino que muestra el desplazamiento de las tropas de Cortés hacia Villa Rica de la Vera Cruz. Min. 24:07-24:19) del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

De esta manera se vuelve a retomar el cronotopo del camino para continuar con su desplazamiento. Este cambio espaciotemporal se proyecta nuevamente con la mostración de un mapa que expone su recorrido (Ilustración 74).





Ilustración 75: Cronotopo del encuentro que muestra a los españoles dialogando con los totonacas. Min. 26:43-28:40 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

De esta manera, como se ha venido mostrado a lo largo de este estudio, el cronotopo del camino se relaciona con el cronotopo del encuentro. En este caso, los españoles ya ubicados en Villa Rica de la Vera Cruz cruzan sus caminos con nuevos personajes, en esta ocasión se trata de los totonacas. Así, con apoyo en la recreación diegética, después del desplazamiento mostrado en el mapa que marca el trayecto color rojo, se nos muestra a un par de individuos que se acercan a Malintzin. Este encuentro nuevamente representa un nudo narrativo relevante, ya que es justo aquí donde Cortés y su ejército se enteran de la existencia de enemigos de los mexicas. Con esta información comienza la oportunidad del conquistador español de formar alianzas y fortalecer su ejército. En la Ilustración 75 se muestra la secuencia en la que Malintzin media la comunicación entre los totonacas y Aguilar, quien se encarga de traducir del maya al español a Cortés. En este acto mediado se expresa que los totonacas son sometidos por los mexicas, elemento clave para pactar con ellos y así fortalecer su frente (min. 26:43-28:40 del documental *Malintzin, la historia de un enigma*, 2018). Con este nuevo encuentro, Cortés y sus hombres se proponen un nuevo espacio geográfico como meta. Se trata de Cempoala, lugar donde se encuentra el cacique gordo y señor de los totonacas. Nuevamente se nos

muestra como espectadores este desplazamiento geográfico (min. 28:41-28:49). Se mantiene el mismo formato en el mapa y se continúa marcando el trayecto recorrido por los personajes con una línea de color rojo. Cabe destacar que el cronotopo del camino que se ha ido explicando hasta el momento cumple la función de dar un seguimiento a los movimientos que realizan los personajes en cuestión. Lo anterior cobra relevancia al ser múltiples los desplazamientos que se muestran, por lo que de no mostrarlos se puede tornar un tanto confuso para los espectadores darle seguimiento sin el apoyo de los mapas. De esta manera, en la Ilustración 76 se expone el mapa con el recorrido que realizaron Cortés y su gente desde Villa Rica de la Vera Cruz hacia Cempoala.



Ilustración 76: Cronotopo del camino que muestra el recorrido de Cortés hacia Cempoala. Min. 28:41-28:49 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

Ya en Cempoala, es posible identificar dos cronotopos. Por un lado, el del encuentro que pone de relieve la reunión que mantienen Cortés y sus hombres con el cacique gordo de Cempoala, y, por otro lado, un cronotopo identificado como el de la sede del mando, que, en el caso de este documental, se encarna en el palacio del cacique. Hay varios puntos que pueden recalcarse en este encuentro, todos ellos tienen que ver con la participación de Malintzin como mediadora de las negociaciones y también con las actividades esperadas en un espacio como lo es la sede del mando. De esta manera, es posible decir que en el palacio se esperan actividades relacionadas con situaciones políticas, sociales y económicas que deben resolver los gobernantes. En este caso se trata del señor de los totonacas, quien en la secuencia que va del min. 28:50 al 29:48 se muestra renuente a entablar un contacto con la Malinche, quien en

este punto ya funge como mediadora entre los pueblos de Mesoamérica y los españoles (Ilustración 77). Cabe destacar que su sorpresa se debe a que en este cronotopo la mujer no tiene cabida, pues los asuntos políticos, sociales y económicos conciernen a los hombres, quienes son los que tienen ese poder en el palacio. Así, una mujer esclava no es bien recibida en una situación como la que se ha descrito. Nuevamente vemos cómo el factor de género influye en la lectura del documental, pues esta situación nos puede hacer pensar en lo que habría sucedido si la Malinche hubiera sido un hombre, ¿el cacique de Cempoala habría reaccionado de la misma manera con un hombre esclavo?, probablemente no.



Ilustración 77: Cronotopo del encuentro y de la sede del mando. Min. 28:50-29:48 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

Ante el rechazo del cacique, lo que sucede enseguida es la intervención de Malintzin, quien le explica que sin ella no podrá entablar una comunicación con los extranjeros, cerrando la posibilidad de una negociación. Bajo esta advertencia, el señor de Cempoala accede a negociar con ella como mediadora y se crea la primera alianza. Con este acontecimiento la protagonista comienza a darse a conocer entre la gente de Mesoamérica y, con ello, a darse a respetar, ya que su participación en las negociaciones se fue volviendo cada vez más relevante. De esta manera, el cronotopo de la sede del mando en este documental (que expone como acciones primordiales las negociaciones y alianzas) muestra cómo se rompe el protocolo de que las mujeres no pueden tomar parte en ese tipo de temas y, como se muestra con la secuencia anterior, durante la conquista de México una mujer fue crucial para el desarrollo de

lo que fue aconteciendo. No obstante, debe señalarse que sí se muestran reacciones ante esta ruptura de expectativas, no solo con el cacique de Cempoala, sino también, como se verá más adelante, con el mismo *tlatoani* de Tenochtitlan.

Una vez efectuada la primera alianza, los españoles retoman su camino (ahora en compañía de los totonacas) hacia Tenochtitlan. Como es de esperarse, el cronotopo del camino se evidencia con la aparición de un mapa que hace explícito el recorrido que emprendieron desde Cempoala hacia Tlaxcala. En esta secuencia que va del min. 33:46 al 34:17 es posible identificar dos aspectos enfatizan este desplazamiento. Por una parte, tenemos al mapa que expone el recorrido y le recuerda al espectador la ubicación de cada sitio; y por otra podemos identificar una recreación que muestra a los soldados totonacas y españoles avanzando a través de la selva (Ilustración 78).



Ilustración 78: Cronotopo del camino compuesto por la mostración de un mapa y la recreación que enfatiza el desplazamiento de los personajes. Min 33:46-34:17 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

Posterior a este desplazamiento de personajes se identifica nuevamente un cronotopo del encuentro. Como muestra la secuencia ubicada en los min. 34:25-34:33, se trata de un encuentro bélico entre los tlaxcaltecas y los españoles junto con sus aliados los totonacas. Este acontecimiento es mostrado mediante un códice (Ilustración 79) que expone este encuentro y se acompaña por la voz de la narradora, quien relata que después de darse cuenta de la naturaleza sanguinaria de los españoles, los tlaxcaltecas accedieron a negociar con ellos (min. 34:25-34:33, *Malintzin, la historia de un enigma*: 2018).



Ilustración 79: Cronotopo del encuentro que expone a los tlaxcaltecas luchando con los españoles y sus aliados. Min. 34:25-34:33 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

Es así como se da paso al siguiente cronotopo, el de la sede del mando. Sin embargo, en esta ocasión es expuesto mediante códices que muestran las negociaciones que sucedieron en dicho cronotopo. De esta manera, en los min.35:06-35:20 y 35: 31- 35:40 se van mostrando una serie de códices que ilustran los diálogos en los que participaron Cortés y sus hombres y los gobernantes tlaxcaltecas mediados por la palabra de la Malinche (Ilustración 80). Cabe destacar que, en estos códices, la Malinche es representada con un tamaño mayor al del resto de los personajes, elemento que evidencia la importancia que se tenía de este personaje, pues su tamaño la colocaba en una jerarquía mayor a la del resto.



Ilustración 80: Cronotopo de la sede del mando ilustrado mediante códices. Min. 35:06-35:20 y 35: 31- 35:40 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

En este encuentro representado mediante códices, se muestra a la protagonista con un dedo índice levantado, aspecto que denota su dominio de palabra y participación en la comunicación que se llevaba a cabo en estas negociaciones. Además, debe mencionarse que si bien, es posible identificar mujeres en algunos códices, estas son presentadas con cualidades distintas. Es decir, poseen un tamaño menor al de Malinche y no tienen el dedo índice levantado, por lo que no tenían voz en lo que estaba sucediendo en el palacio. Más bien, se trata de mujeres obsequiadas a los españoles una vez establecida la alianza.

En esta ocasión, el cronotopo de la sede del mando vuelve a mostrar acciones relacionadas con cuestiones políticas y, después del encuentro bélico, se establece la segunda alianza. De esta manera Cortés, gracias a la mediación de Malintzin en cada una de las negociaciones, logra incrementar el número de soldados para combatir a los mexicas. De esta manera se lleva a cabo un desplazamiento más, esta vez con destino a Cholula. Como se ha expuesto hasta el momento, los cronotopos del camino identificados en este documental tienen la característica de ilustrar el movimiento de los personajes mediante mapas y recreaciones que resaltan cada recorrido. Esta vez no es la excepción, por lo que mediante estos elementos se evidencia este desplazamiento espacial. Es así como en los min. 36:09-36:34 es mostrada una recreación que expone a los soldados españoles y a sus aliados caminar a lo largo de la selva con rumbo a la ciudad de Cholula. También, como ya se mencionó, un mapa ilustra el trayecto e indica el nombre de cada lugar (Ilustración 81).



Ilustración 81: Cronotopo del camino que ilustra el desplazamiento hacia Cholula. Min. 36:09-36:34 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

Una vez en Cholula, se lleva a cabo un encuentro que involucra a la protagonista y que cambiaría el destino de los cholultecas. Se trata del cronotopo del encuentro localizado en los min. 36:35-38:52. Esta secuencia de la que ya se habló en secciones anteriores aborda el encuentro que tuvo Malintzin con una mujer en el mercado de Cholula. Esta mujer le hace una advertencia acerca de una emboscada que le tienen planificada a los españoles y le indica que debe tener cuidado. Ante esta señal de alarma, la Malinche alerta a Cortés, lo que desencadena en una matanza (min. 38:53- 39:15). La matanza es mostrada en el documental con apoyo en la recreación que expone a los personajes con gestos de lucha y con armas en las manos (Ilustración 82). Nuevamente se apoya en la narración en voz *over* y con este acontecimiento sangriento, Cortés despeja su paso hacia la ciudad de Tenochtitlan, su destino final.



Ilustración 82: Recreación que muestra la matanza de Cholula, resultado del encuentro entre Malintzin y una mujer cholulteca. Min. 38:53- 39:15 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

Como se puede ver hasta el momento, cada uno de los cronotopos identificados conllevan en su composición el elemento espaciotemporal con una acción importante para la trama mostrada. Nuevamente queda claro que un cronotopo no simplemente consta del factor espacio-tiempo. Una vez despejado su camino, los españoles y sus aliados emprenden nuevamente su recorrido, y esta vez son mostrados en pantalla dos cronotopos del camino, el primero que ilustra su trayecto hacia Paso de Cortés (el camino entre los volcanes, min. 39:16 - 39:55) y el segundo que muestra su trayecto hacia la ciudad de Tenochtitlan (min. 41:13 - 41:38, Ilustraciones 83 y 84).



Ilustración 83: Cronotopo que muestra el trayecto de Cholula a Paso de Cortés. Min. 39:16-39:55 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

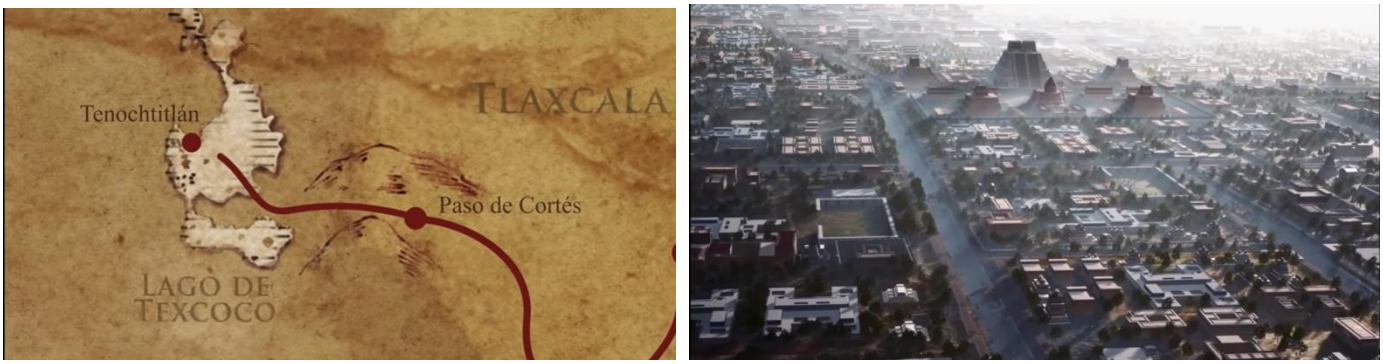


Ilustración 84: Cronotopo que muestra el trayecto de Paso de Cortés a Tenochtitlán. Min. 41:13-41:38 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

Lo que se puede ver en el cronotopo que marca el trayecto desde Cholula a Paso de Cortés es que el mapa que marca el recorrido es acompañado por una serie de imágenes que muestran las características del camino. En este sentido se enfatiza la presencia de volcanes cerca de los personajes y con ello se evidencian las dificultades que probablemente vivieron al atravesar dichos espacios. Aunado a esto, en este mapa y en los demás que ilustran los

cronotopos anteriores, es marcada la ciudad de Tenochtitlan con un color más claro al del resto del mapa, recordando al espectador con este rasgo el destino final de los conquistadores.

Posteriormente, como ya se anunció, es mostrado el cronotopo del camino que corresponde al desplazamiento que realizaron los españoles con sus aliados desde Paso de Cortés hacia la ciudad de Tenochtitlan. En este apartado también se muestra una recreación, esta vez de la magnificencia de la ciudad a la que han llegado. Aunado a esto se narran las expresiones de sorpresa que tuvieron los españoles al ver semejante esplendor (min. 41:13-41:38). Con la llegada de los españoles a su destino deseado, se identifica un cronotopo del encuentro más, ya que aquí se lleva a cabo la reunión entre Cortés y sus hombres con Moctezuma y los mexicas (min. 41:39 - 42:09, Ilustración 85).



Ilustración 85: Cronotopo del encuentro entre Cortés y Moctezuma. Min. 41:39-42:09 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

Esta secuencia ya ha sido analizada en secciones anteriores, sin embargo, debe mencionarse que sobresale nuevamente la expresión de extrañeza por parte de Moctezuma al ver a Malintzin entre los extranjeros. Él ya había tenido conocimiento de su labor como intérprete, no obstante, su sorpresa queda evidenciada en la secuencia explicitada en líneas anteriores al tratarse de una mujer esclava y también al ser una de ellos, una mexica de nacimiento. Este encuentro lleva a los españoles a negociar con el gobernante mexica, quien los recibe en su palacio para dialogar acerca de sus intereses (Ilustración 86).





Ilustración 86: Cronotopo de la sede del mando localizado en el min. 43:17-43:42 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

En la secuencia que va del min. 43:17 - 43:42 se puede ver una vez más que Malintzin no forma parte del entorno. Lo anterior, como ya se dijo, al ser una mujer esclava que no tiene permitido involucrarse en temas de palacio. Sin embargo, su historia nos muestra que sin su presencia los acontecimientos narrados habrían sido muy distintos. En este punto, la presencia de una mujer no solo le sorprende a Moctezuma, sino la osadía que ella muestra al verlo directamente a los ojos y al dirigirse a él. No obstante, la reputación y el poder que ha adquirido ella a lo largo de su participación en el proyecto de conquista le dan la seguridad para hacerlo. Este cronotopo de la sede del mando es el último en aparecer en el documental y da paso a los acontecimientos relacionados con la matanza de Tenochtitlan, con la muerte de Moctezuma y con la toma de la ciudad.



Ilustración 87: Elemento cronotópico que muestra un mapa de la ciudad de Tenochtitlán. Min. 58:54-59:02 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

Finalmente se muestra un último elemento cronotópico que ilustra el mapa de la ciudad de Tenochtitlan (Ilustración 87) y expone las acciones necesarias para su organización posterior a la caída de la ciudad, sucedida el 13 de agosto de 1521.

Con este último mapa se consolida la toma de Tenochtitlan, hecho que representa el centro de la organización de los cronotopos analizados hasta el momento. Como se puede dar cuenta, estos se encuentran interconectados de tal manera, que uno desencadena otro y, ese otro, a otro más. En este sentido podemos observar que el cronotopo del camino es la guía de cada uno de los acontecimientos que se van desarrollando. Lo anterior tiene sentido al tratarse de una expedición y conquista de un territorio, por lo que el desplazamiento de los personajes en cuestión es crucial para detonar encuentros (bélicos o pacíficos) con otros pueblos y, de esta manera, desembocar en negociaciones y posibles alianzas. Esto nos lleva a concluir que la interconexión entre cada uno de los cronotopos se encuentra en relación dialógica y, gracias a su organización, es posible identificar una estructura específica en el documental. En este caso, la historia que involucra el hecho de la conquista de Tenochtitlan se encuentra organizada con base en desplazamientos y encuentros que guían el desarrollo de las acciones.

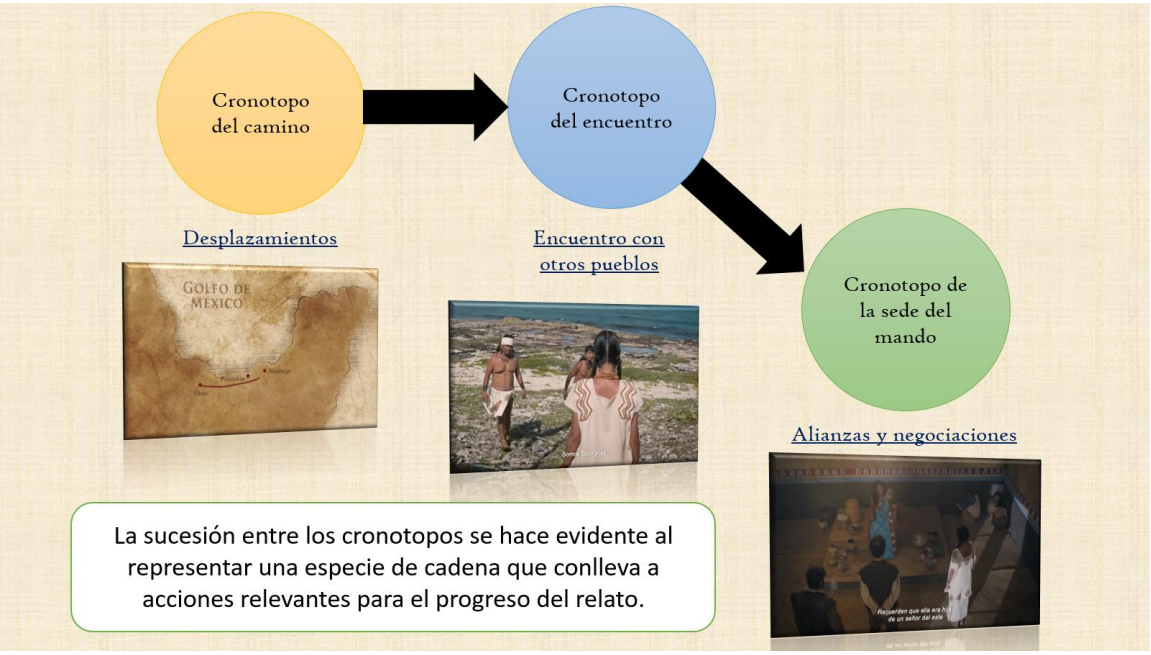


Ilustración 88: Esquema que ilustra la relación entre los cronotopos identificados en el documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018).

Por lo anterior, cada uno de los cronotopos seleccionados para esta sección se conforman de tres elementos primordiales: espacio, tiempo y acción. En este sentido, en el esquema de la Ilustración 88 se presenta de manera visual la estructura del documental en cuanto a la presentación de los hechos representados acerca de la conquista. Este ilustra los acontecimientos más importantes que se llevan a cabo en cada tipo de cronotopo. De esta manera se enfatiza nuevamente la presencia de hechos que favorecen el progreso de la historia. Así, después de analizar cada uno de ellos, es posible concluir que, en el caso del cronotopo de camino, son los desplazamientos de los personajes los que motivan la presencia del siguiente cronotopo, es decir, el cronotopo del encuentro. Este último se caracteriza por exponer el entrecruzamiento de caminos entre los personajes y otros pueblos con cualidades socioculturales distintas. Estos encuentros, como ya se evidenció, se pueden presentar tanto de forma violenta como de forma pacífica. Finalmente, el objetivo de los desplazamientos, que es la conquista de otro territorio, conlleva a negociaciones y alianzas. Estas toman parte entre los gobernantes en sus respectivas sedes de mando, que, como ya se mencionó, en el caso de esta documental se concretan en palacios de gobierno. Como ya se mencionó, Malintzin participa en cada uno de estos cronotopos y su característica como mujer juega un papel relevante en el desarrollo de los acontecimientos, pues se mueve entre hombres y entre espacios diseñados para ellos. Lo anterior provoca que los cronotopos identificados en el documental proyecten giros (como las reacciones de sorpresa y rechazo de algunos gobernantes) que evidencian que ella se encuentra fuera de lugar, pues se trata de cronotopos dominados por la figura masculina. Es así como un análisis que conlleva el estudio de los cronotopos en determinado discurso dará como resultado hallazgos de este tipo, pues muestran la manera en la que los espacios se encuentran organizados y también el tipo de personajes que dominan las acciones que ahí se desenvuelven.

Con el estudio de los cronotopos del documental *Malintzin, la historia de un enigma* queda asentado que el relato que expone la conquista de Tenochtitlan se encuentra organizado mediante el cronotopo del camino, mismo que posee una jerarquía que orienta la presencia del cronotopo del encuentro y el de la sede del mando. Aunado a lo anterior, con este análisis ha quedado expuesta la estructura dialógica que rige cada uno de los cronotopos y también han quedado evidenciadas las rupturas de género que existen en los cronotopos en cuestión.

En el caso del documental que aquí se estudia, es clara la presencia femenina en espacios dominados por la figura masculina. Lo anterior provoca que los acontecimientos tomen un rumbo distinto, elemento que aportará a las nuevas lecturas que se proponen sobre la protagonista.

Capítulo V *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000) desde una perspectiva dramática y dialógica

El último capítulo de esta investigación doctoral abordará lo relativo al estudio de la obra dramática *El sueño de la Malinche […]*. Es importante exponer en esta introducción al capítulo que, para el desarrollo de este, se siguió un paralelismo metodológico con relación al estudio del documental. Es decir, el análisis de la obra dramática incluirá dos facetas. Por un lado, se presentarán aquellas reflexiones referentes a su contenido narrativo. Por otro lado, se expondrá el análisis bajtiniano correspondiente, esto con la finalidad de poner a prueba dichas herramientas en el análisis de una obra dramática. Cabe resaltar que en dicho proceso metodológico se están incluyendo los rasgos particulares de cada discurso. Sin embargo, se está tomando en cuenta como punto de partida que ambos muestran en su estructura elementos narrativos relevantes que permiten adoptar una perspectiva similar.

En este sentido, a lo largo de este último capítulo se encontrarán dos apartados principales. El primero se encargará de exponer las reflexiones acerca del estatus narrativo del teatro con base en un estudio realizado a la obra *El sueño de la Malinche […]* (al igual que se realizó en el estudio del documental). Una vez explorados los elementos concernientes a la narratividad presente en el discurso dramático se procederá a hablar en la segunda sección acerca de la instancia encargada de orquestar los elementos que intervienen en la obra y que logran proyectar un sentido narrativo al lector. Esto último como reflexión paralela al estudio del documental y la presencia de un meganarrador cinematográfico.

Será en el segundo apartado donde se desarrolle un análisis de tipo bajtiniano que contemple las categorías heteroglosia, dialogismo y polifonía. Al igual que sucedió en el análisis del documental, se busca dedicar una sección a estas tres nociones debido a la interconexión que las mantiene inseparables. Aquí se identificará la estructura dialógica de la obra y también se dilucidarán las nuevas interpretaciones que se proyectan sobre la figura de la Malinche a partir de las múltiples voces que participan en su reconfiguración.

A lo largo del tercer apartado se llevará a cabo el estudio del cronotopo en la obra dramática. Si bien este se encuentra en estrecha relación con las tres primeras nociones propuestas por Bajtín, es posible decir que también mantiene una mayor independencia

cuando se trata de su estudio. Cabe destacar que este análisis tomará en cuenta los recursos específicos de la obra dramática, por lo que esta parte de la investigación representará una puesta a prueba de las categorías bajtinianas en este tipo de discurso. En esta última sección del Capítulo V se identificarán los cronotopos correspondientes a la obra que aquí se estudia y se determinará el tipo de conexión dialógica que mantienen entre ellos.

5.1 *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* como soporte dramático

Como ya se mencionó en párrafos anteriores, uno de los primeros contenidos de este capítulo consiste en abordar las características del segundo objeto de estudio seleccionado para esta investigación. En este sentido, se pretenden desglosar las especificidades de la obra dramática *El sueño de la Malinche […]*. Para poder llevar a cabo dicha labor, es necesario reflexionar acerca de la definición de este tipo de discurso. Por lo anterior, inicialmente se busca presentar el concepto de texto dramático con el objetivo de comprender su definición básica y esencial para, a partir de la misma, continuar con la caracterización la obra que se estudia en esta tesis.

De esta manera podemos hablar del texto dramático para referirnos a la obra teatral en su presentación escrita. Es importante aclarar este punto porque en esta tesis el estudio de la obra *El sueño de la Malinche […]* se centra en su forma textual y en la cualidad que la caracteriza al ser un material diseñado para ser representado (por lo tanto, no se pretende realizar en este espacio un estudio de la representación[100] de dicho drama). En los puntos 5.1.1 y 5.1.2 serán tratados estos elementos que la distinguen de cualquier otro tipo de material de lectura como lo puede ser una novela o un cuento. Desde esta perspectiva podemos entender al texto dramático como lo expone García Barrientos en las siguientes líneas:

> El texto dramático se perfila como el documento fundamental para el estudio del drama y resulta ser, de acuerdo con la tipología anterior, un texto

[100] Las razones de dicha decisión radican en el hecho de que, por un lado, esta obra ha sido representada en pocas ocasiones fuera del país y se carece de un video de una de las representaciones. Por otro lado, se entiende que cada una de las representaciones es distinta cada vez, por lo que existen factores que van modificando la esencia de cada espectáculo. Es decir, "cada nueva representación puntual (o por lo menos cada serie de representaciones o reposiciones) de una obra es susceptible de crear un nuevo «texto» (Gaudreault, 2011: 124). Esto conlleva una labor distinta en cuanto a la selección del material y de las herramientas de análisis. Lo anterior también implica otras aproximaciones teóricas distintas a las que interesan en el actual estudio. En esta investigación la manifestación textual de la obra cumple perfectamente con los propósitos que se persiguen.

> lingüístico, de referencia verbal y no verbal, reproductivo y descriptivo. En este doble carácter se basa su estructuración en dos subtextos diferenciados, el de los diálogos (reproducción de referencias verbales) y el de las acotaciones (descripción de referencias no verbales y paraverbales). La misma estructura presenta el objeto que denominaremos *obra dramática* y definiré como "la codificación literaria (pero ni exhaustiva ni exclusiva) del texto dramático" (2012: 33).

En la conceptualización que nos muestra el autor se pueden distinguir dos nociones sobresalientes del texto dramático. Por un lado, se habla de los diálogos y, por el otro, se habla de las acotaciones. Ambos elementos hacen referencia a lo verbal y a lo no verbal, factores relevantes para que la obra dramática pueda ser llevada a su representación. Sin embargo, en su forma textual, estos dos elementos también forman parte de los recursos que orientan al lector hacia una interpretación particular de la obra.

Una segunda aproximación al término se puede localizar en el *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* (1984) de Patrice Pavis. En esta definición el autor expresa que:

> Es cada vez más problemático proponer una definición del texto dramático, pues la tendencia actual de la escritura dramática es la de reivindicar cualquier texto para una puesta en escena eventual; […] Todo texto es potencialmente teatralizable, y lo que hasta el siglo XX se consideraba como la característica de lo dramático —los diálogos, el conflicto y la situación dramática, la noción de personaje escénico— ya no parece la condición *sine qua non* del texto teatral (503).

Esta segunda definición plantea una apertura a la noción de 'texto dramático'. No obstante, no lo propone en el sentido de que cualquier texto sea teatro, sino en el hecho de que es posible adaptar cualquier tipo de texto a la escritura dramática. Es decir, respetando su estructura y esencia particular. En este sentido, cualquier historia y todo texto, como menciona Pavis, es altamente teatralizable. El mismo teórico entiende la teatralización como la interpretación escénica con la utilización de escenarios y actores para la instalación de determinada situación (1984: 471). Aunado a lo anterior, Pavis explica que "la teatralización se centra únicamente en la estructura textual: diálogos, creación de una tensión dramática y de conflictos entre los personajes [y creación de una] dinámica de la acción" (1984: 471). Con

lo anterior queda claro que el texto dramático posee un doble propósito, por un lado, es posible percibirlo como una codificación literaria (como lo expone García Barrientos) y leerlo como tal. Por otro lado, podemos reproducirlo escénicamente gracias a su estructura teatral. Es decir, llevarlo a su representación escénica con apoyo en la reconstrucción de escenarios y en la interpretación artística de los personajes. Con lo anterior es posible centrarnos en que el término 'drama' hace referencia al "género literario compuesto por el teatro, aunque el texto no sea representado" (Pavis, 1984: 149).

Como ya fue mencionado, en esta tesis se propone el estudio de una obra dramática en su modalidad textual, es decir, no se tomará en cuenta su representación en su sentido de espectáculo, pero sí el hecho de que existe para ser representada. Por lo anterior, debe aclararse que su análisis se enfocará en los elementos que la conforman como texto literario que es construido con objetivos más complejos que la simple lectura[101]. También es pertinente mencionar en este punto que la obra *El sueño de la Malinche […]* ya fue estudiada y caracterizada desde una perspectiva distinta en otra investigación por la autora de la presente tesis. Dicho estudio se encuentra en la tesis de maestría titulada: *Análisis de dos textos dramáticos de Marcela del Río, "Miralina" (1962) y "El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos" (2000), desde una perspectiva de género* defendida en julio del año 2019 (ver Anexos A y B para leer lo más relevante de este estudio en cuanto a las especificidades de la obra). Cabe destacar que en la presente tesis se busca explorar una nueva aproximación teórica, por lo que esta investigación representa una continuación del estudio realizado con anterioridad. Sin embargo, en esta ocasión, además de reflexionar en torno a sus cualidades narrativas (como también se hizo con el documental en el Capítulo III), también se propone un acercamiento que retome los conceptos teóricos bajtinianos con el objetivo de ponerlos a prueba en un discurso dramático (al igual que se llevó a cabo con el documental *Malintzin, la historia de un enigma* en el Capítulo IV de esta tesis). En este sentido, se espera en los siguientes dos puntos (5.1.1 y 5.1.2) abordar todo lo concerniente a las características narrativas de la obra, incluyendo la propuesta de una instancia mediadora en este tipo de discurso. En los últimos estratos de este capítulo, es decir: 5.2 y 5.3 y sus derivados, se espera,

[101] Algo que sucede también con el guion cinematográfico, pues está elaborado para ser convertido en material audiovisual, en una película.

como ya se mencionó en la introducción a este quinto capítulo, realizar un análisis del texto dramático desde una perspectiva bajtiniana.

5.1.1 Reflexiones sobre el estatus narrativo de la obra dramática *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos*

En la introducción de este quinto capítulo se explicó que uno de los elementos que se desarrollará en este apartado consiste en evidenciar la presencia de la cualidad narrativa en la obra dramática *El sueño de la Malinche […]*. En este sentido, se llevará a cabo a lo largo de estas líneas un estudio de la narratividad en el teatro, tal como lo señala P. Pavis en su *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (1984):

> El análisis del relato (que hay que distinguir cuidadosamente de la construcción de la *fábula*, en su sentido 2 de material) se interesó primeramente por las formas narrativas simples (cuento, leyenda, novela corta), antes de acercarse a la novela y a sistemas de múltiple codificación como las tiras de *cómics* o el cine. El teatro, de hecho, no ha sido objeto de un análisis sistemático, sin duda a causa de su extrema complejidad (multitud y variedad de sistemas significantes), pero quizá también porque en la conciencia crítica continúa asociado a la *mimesis* (imitación de la acción) más que a la *diégesis* (el relato de un narrador); por último, y sobre todo, porque el relato teatral es solo un caso particular de los sistemas narrativos, cuyas leyes son independientes de la naturaleza del sistema semiológico utilizado. Por *análisis del relato* entendemos no el examen de los relatos de los personajes, sino el estudio de la narratividad en el teatro (25).

De la cita anterior se pueden recuperar algunas ideas relevantes. En primer lugar, Pavis habla de un relato teatral, por lo que se entiende que, para el autor, este tipo de discurso cumple con cualidades que lo identifican como un tipo de narración que posee rasgos específicos como vehículo semiótico que lo distinguen de aquellos conocidos tradicionalmente como narraciones. Por lo tanto, acepta que se trata de un caso específico debido a sus particularidades. En segundo lugar, el autor menciona que se carece de una metodología que dé cuenta de las cualidades narrativas del teatro e incluye dentro de la actividad del análisis del relato el estudio de la narratividad en el teatro. Esto último es lo que nos interesa plasmar en esta sección. En este sentido, se expondrán enseguida algunas reflexiones con base en un análisis narrativo aplicado a la obra *El sueño de la Malinche […]*. Cabe mencionar que estas

reflexiones se apoyarán fundamentalmente en los pensamientos del teórico André Gaudreault expuestos en su libro *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico* (2011).

Uno de los asuntos más debatidos acerca del discurso dramático gira en torno a si es posible hablar de un relato teatral (autores como A. J. Greimas (1966) y Anne Ubersfeld (1981), al igual que P. Pavis (1976) aceptan esta denominación). Sobre este tema nos habla André Gaudreault en su libro. El autor les dedica su segundo capítulo a estas reflexiones con la finalidad de argumentar a favor de esta postura. Desde la perspectiva de este teórico, si es posible hablar de un relato cinematográfico (se dedicó el apartado 3.1.2.2 de la presente tesis a este tema), entonces quizá también es posible hablar de un relato teatral. Lo anterior se evidencia con el hecho de que ambos son artes de representación. Es decir, tanto el cine como el teatro presentan en el escenario una serie de acontecimientos mediante las actuaciones de actores de carne y hueso. No obstante, uno de los argumentos más frecuentes para negarle al teatro su estatuto de relato es la aparente ausencia de la figura del narrador[102]. Lo anterior pone de relieve una oposición entre narración y representación, pues, como se plantea en las reflexiones de Gaudreault, mientras la representación significa presentar una ficción, la narración se refiere a la acción de contar esa misma ficción (2011: 62). En este sentido, la inmediatez del teatro le estaría negando su acceso al mundo del relato al carecer de mediador y al ofrecer de manera directa los lenguajes dramáticos: decoración, iluminación, sonido y gestos (2011: 63).

En este sentido y recordando lo que se expuso en la sección 3.1.2.2 acerca de lo que C. Metz considera un relato, es posible resumir que para este teórico se trata de "un discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos" (citado en Gaudreault, 1995: 29). En este sentido, nos encontramos con las siguientes particularidades del concepto:

a) Un relato presenta un comienzo y un final (1995: 26).

[102] En la siguiente sección se abundará en este punto y se argumentará a favor de la existencia de una instancia mediadora en el teatro.

> b) El relato es una secuencia doblemente temporal. Dicho en otras palabras, un relato cuenta, por un lado, con el tiempo de la cosa narrada y, por otro, con el tiempo que deriva del acto narrativo en sí (1995: 27).
>
> c) Toda narración es un discurso, y, por lo tanto, se compone de una serie de enunciados que remiten a un sujeto de la enunciación (1995: 28); d) la percepción de un relato irrealiza la cosa narrada, es decir, lo que se ve no se encuentra ni aquí ni ahora (1995: 28).
>
> e) Un relato es un conjunto de acontecimientos (1995: 29).

En el caso del texto dramático que aquí se estudia es evidente que se cumple con las cualidades mencionadas en las líneas anteriores a excepción, para algunos teóricos, de la expuesta en el inciso c. Es decir, a partir de lo anterior es posible afirmar que una obra de teatro cuenta con un comienzo y un final. Además, posee una secuencia doblemente temporal al exponer una temporalidad en la diégesis y otra derivada del acto de recepción. Aunado a lo anterior, la obra teatral cuenta con un mundo ficcional que no se encuentra en el aquí y ahora (esta cualidad no se cumple en el caso de la obra representada, no obstante, aquí se expone el caso de la obra en su manifestación textual). Finalmente, es posible decir que el texto dramático expone un conjunto de acontecimientos. No obstante, de acuerdo con los requisitos que propone Metz para la identificación un relato, aparentemente no habría un sujeto de la enunciación teatral. Esto nos recuerda los pensamientos teóricos de Genette, quien reserva el concepto de relato a aquellos textos proporcionados "por un narrador que se dirige, por medio de la lengua (hablada o escrita), a los posibles narratarios" (Genette en Gaudreault, 2011: 65). Es así como este criterio le ha quitado al teatro el estatuto de relato y lo ha dejado fuera de la categoría narrativa, pues la narración, según Genette, es la única apta para ser vehículo de un relato (Gaudreault, 2011:65). Lo anterior descartaría incluso al cine de dicha categoría, sin embargo, como ya se expuso en la sección 3.1.2.2 de esta tesis, queda claro que el cine sí narra y sí cuenta con una instancia denominada meganarrador cinematográfico que se equipara con la figura del narrador. Con respecto al teatro, es labor de este estudio reflexionar acerca de sus cualidades narrativas y también acerca de la existencia de una instancia organizadora de los recursos de los que se vale el relato teatral.

Debe tomarse en cuenta también que el medio teatral posee rasgos específicos, por lo que la conformación de dicho relato se estaría presentando a partir de un proceso de reconstrucción. En este sentido Genette nos dice que: "El teatro reconstituye una historia en el escenario y el cine muestra en una pantalla una historia igualmente reconstituida en el escenario de la película" (Genette en Gaudreault, 2011: 60). Dicho en otras palabras, el relato teatral tendría cabida en la reconstrucción misma de los acontecimientos que conforman la trama. Por lo tanto, esta reconstitución del relato teatral se pondría en marcha a largo de la lectura de la obra. De esta manera la cualidad narrativa en el teatro se estaría identificando justo en ese proceso de reconstitución progresiva del relato. Si también se considera que el concepto de narratividad[103] consiste en "poder inspirar una respuesta narrativa" (2005c:347) (Porter Abbott, 2014: s.n.) es posible afirmar que, después de la lectura de la obra *El sueño de la Malinche […]* podemos reconstituir un relato similar al presentado en el punto 1.2 del Capítulo I de esta tesis.

Desde el punto de vista de Gaudreault existen ciertas condiciones del concepto 'relato' que permitirían hablar del término 'relato teatral'. Por un lado, se refiere al hecho de que un relato debe presentar una relación de sucesión entre unidades en relación de transformación. Ante esto, el teórico argumenta que, si bien esta condición permite la aceptación de que se pueda hablar tanto de un relato cinematográfico como teatral, también se trata de una condición demasiado amplia. Por lo anterior, el autor recurre al siguiente planteamiento: "Para que haya relato se requieren como mínimo dos transformaciones y sí importa cuáles: 1) primero, la perturbación de una situación planteada inicialmente; 2) enseguida, el establecimiento de una nueva situación (que puede ser la final) una vez superadas las peripecias provocadas por la perturbación" (Gaudreault, 2011: 65). Desde esta perspectiva sí podemos hablar de un relato teatral. En el caso específico de la obra *El sueño de la Malinche […]* es posible identificar estas dos condiciones planteadas por Gaudreault, como se muestra enseguida:

A) Perturbación de una situación planteada inicialmente: En el texto dramático que aquí se estudia es posible identificar claramente el planteamiento

[103] Ver el apartado 3.1.2 del Capítulo III de esta investigación.

de la historia. Este consiste en la presentación de los personajes involucrados en el drama en las primeras páginas del texto:

> **Personajes: *** *(Por orden de aparición).*
> **OSCAR:** Actor que representará al Agorero (Tonalpouhque, sacerdote que interpreta el Tonalpohualli o Libro adivinatorio) y a Bartolomé de Olmedo (Fraile que acompaña a Cortés para evangelizar a los indios.)
> **CARMEN:** Actriz que interpreta a **CIMATL**: Madre de Malinalli.
> **EMILIO:** Director de la película "El sueño de la Malinche.
> **GABRIELA:** Directora de Fotografía.
> **FERNANDO:** Actor intérprete de **HERNÁN CORTÉS**.
> **ALONSO HERNÁNDEZ PUERTO CARRERO:** Capitán a las órdenes de Cortés.
> **BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO:** Capitán a las órdenes de Cortés. (SIGLO XVI)
> **OCTAVIANO:** Actor que interpreta a **JERÓNIMO DE AGUILAR**, fraile español, intérprete de Cortés (del maya) y al juez **DON JUSTO PASO.**
> **GONZALO GUERRERO:** Exsoldado español convertido en cacique de los mayas.
> **AURORA:** Actriz que interpreta el papel de Malintzin (doña Marina)
> **MALINTZIN (DOÑA MARINA):** La verdadera Malintzin, (intérprete de Hernán Cortés.) (Siglo XVI).
> **CELIA:** Actriz (intérprete de la **ANCIANA CHOLULTECA**) y de **CATALINA XUÁREZ MARCAIDA** (Esposa de Cortés)
> **MOCTEZUMA XOCOYOTZIN:** Emperador del Imperio Azteca. (SIGLO XVI).
> **CARLOS:** Actor que interpreta al **SOLDADO MENSAJERO** y a **CUAUHTÉMOC**: (Sobrino de Moctezuma, Señor de Tlatelolco y último emperador azteca).
> **NEZAHUALCÓYOTL:** Poeta, rey de Texcoco. (SIGLO XVI).
> **Del Siglo XVI: Lado indígena:** Dibujante, nobles, guerreros, mujeres, sacerdotes y tamemes.
> **Lado español:** Escribano, frailes, capitanes y soldados.
> **Del Siglo XXI:** Susy la maquillista, camarógrafos, iluminadores y tramoyistas. (Del Río, 2000: 113-114).

Lo que puede puntualizarse con respecto a esta lista es que no solamente presenta a los personajes, sino que también da algunas indicaciones que como lectores[104] debemos considerar. Por ejemplo: nos advierte que algunos personajes pertenecen

[104] O directores escénicos, pues, se entiende que toda obra dramática en su base textual está escrita para ser montada o representada, por lo que estos señalamientos serían tanto para los lectores que disfrutan de leer obras dramáticas como para los directores que pretenden montarla.

a una temporalidad determinada (ya sea siglo XVI o s. XXI). También nos señala que habrá dos Malintzin, por un lado, el personaje interpretado por la actriz Aurora y por otro, el verdadero personaje histórico perteneciente al siglo XVI. Asimismo, se detalla que hay personajes que, como actores o actrices, juegan más de un papel en la película *El sueño de la Malinche*. Por ejemplo, Celia hace tanto el papel de la anciana cholulteca como el de Catalina Xuárez Marcaida y Óscar representa al agorero y a Bartolomé de Olmedo. Aunado a lo anterior, esta lista de personajes nos explica de manera resumida quién es cada uno de los personajes que se mencionan. En el caso de Bernal, por ejemplo, se especifica que este es el capitán a las órdenes de Cortés. Lo mismo sucede con el resto de los personajes, de Nezahualcóyotl se advierte que es un poeta y rey de Texcoco, de Emilio se dice que es el director de la película *El sueño de la Malinche*, de Bartolomé de Olmedo se dice que es un fraile que acompaña a Cortés para evangelizar a los indios, etc. Además, en la lista del reparto hay una nota que especifica lo siguiente:

> NOTA: Los personajes que aparecen en la lista del reparto con su nombre de actores son aquellos que en algún momento hablan como ACTORES, además de como personajes históricos (Ej: Fernando, como actor, además de como intérprete de HERNÁN CORTÉS) y lo mismo aquellos que interpretan a dos diferentes personajes. En cambio, los que sólo aparecen con el nombre histórico del personaje que interpretan (Ejs: Moctezuma y Nezahualcóyotl) es porque son interpretados por una sola persona y porque nunca hablan en su función de ACTORES. El único personaje representado por dos actrices diferentes es el de MALINTZIN, que aparece en dos representaciones: 1) como la ACTRIZ, que representa a la intérprete de Cortés, que a veces habla como actriz y otras como Malintzin, y 2) el propio personaje histórico de MALINTZIN de quien no se da el nombre de la actriz que la interpreta porque ella sólo habla como PERSONAJE histórico y nunca como actriz (Del Río, 2000: 114).

Esta aclaración, junto con los datos explicados en líneas anteriores, va orientando el establecimiento de la situación inicial de la historia. A lo anterior se suma el elemento espacio temporal, mismo que es señalado en la siguiente acotación localizada antes de que el primer acto de la obra de inicio:

> *(La escena representa un* set *cinematográfico que los tramoyistas van transformando frente al público, para representar los diferentes*

> *espacios, de acuerdo con los sucesos que se van a filmar. Los cambios de tiempo entre el siglo XVI y el XXI se darán con iluminación. Los personajes de cada época se iluminan con una luz específica que los diferencia.)* (Del Río, 2000: 115).

En dicha acotación se señala que todos los acontecimientos que se desarrollarán a lo largo de la obra tendrán lugar en un set cinematográfico y que en este se presentarán acontecimientos pertenecientes a dos temporalidades distintas, por un lado, todo aquello correspondiente al s. XVI y por otro, todo lo que respecta al s. XXI. Es así como se expone en la obra el planteamiento de la historia. Debe mencionarse en este punto que, dado que se trata de una obra dramática en su soporte textual, los recursos de los que se vale para lograr establecer el orden inicial de los hechos son específicos del medio. Es decir, estos son distintos a los que se recurre en el cuento, la novela o cualquier otro discurso narrativo tradicional. En el caso del teatro es posible observar que dicho planteamiento se va configurando a través de las acotaciones, mismas que van indicando y señalando informaciones particulares relacionadas con los personajes, el espacio y el tiempo. De esta manera, el lector comienza una labor de reconstitución de la historia desde el inicio de la obra, apoyándose en las acotaciones, pues estas contribuyen a delinear los espacios y a señalar épocas. Es decir, serían elementos cuya función implicaría rodear al relato y aportar informaciones de tipo espacio temporal y referente a los personajes (como sucede con el listado al inicio de la obra). Los hechos expresados en los diálogos de las escenas[105] 1 y 2 (pp. 115-118) contribuyen a establecer el planteamiento de la situación inicial. Dichas escenas, como se verá en los siguientes ejemplos, presentan cómo el agorero lleva a cabo la ceremonia de implantación del nombre y la adivinación del destino de la bebé Malintzin. Aunado a lo anterior, se expone la intervención del director de la película en la filmación de las secuencias, gracias a esta labor de reconstrucción se logra comprender que se trata de la filmación de una película sobre la Malinche.

[105] La clasificación de las escenas puede verse en las Tablas 11, 12 y 13. Ver nota 102 para identificar el concepto de escena conveniente para este estudio.

(La escena representa un set *cinematográfico que los tramoyistas van transformando frente al público, para representar los diferentes espacios, de acuerdo con los sucesos que se van a filmar. Los cambios de tiempo entre el siglo XVI y el XXI se darán con iluminación. Los personajes de cada época se iluminan con una luz específica que los diferencia.)*

1er Acto

(Se ve al fondo la silueta de una pirámide y un teocalli en el poblado de Painalá, cerca de Coatzacoalcos, unos días después del nacimiento de la hija del rey de Olutla y Xaltipan, nacida el día **Ce Malinalli** *del mes* **Toxcatl** *del año 11* **Acatl** *(Caña). Con equivalencia aproximada en el calendario cristiano al 9 de mayo de 1503). Ceremonia de implantación del nombre y adivinación de su suerte, por el* **tonalpouhque**, *o sacerdote intérprete del* **tonalpohualli** *(libro de adivinación). Sobre un tapete de henequén, Cimatl sentada sobre sus propios pies, le muestra a la bebé que lleva en los brazos al* **tonalpouhque**, *quien, vestido con taparrabo y manta de algodón blanco sobre los hombros, e inclinado sobre ella, le muestra, a su vez, la hoja de amate con el signo del heno retorcido, símbolo del día de nacimiento de la bebé. Varias mujeres llevan incensarios de barro con copal para ahumar a la bebé. Se escucha el tam-tam de un teponaztle.)*

AGORERO: ¿Acaso sean vueltos en uno mismo
Huitzilopochtli y el dios Quetzalcóatl?
¿La guerra y el amor?
¿Acaso el signo de tu nacimiento
el día Ce Malinalli no es temible?
¿Acaso caerá la mala ventura
sobre tu familia y tu pueblo,
vuestros hijos y nuestros nietos?
Malinalli, niña nacida de tu madre Cimatl,
esposa única del rey de Olutla,
en un día nefasto
Ce Malinalli,
del mes Toxcatl
del año once Acatl,
no creas que la fortuna
que ahora te rodea será eterna,
si hoy te glorifican en tu alta cuna
mañana acaso sólo
recibas de tus hijos maldiciones,
porque como la diosa de la tierra
que en tu signo se ora y se venera,
pasa del día a la noche

y de la noche al día
para volver a la región mortuoria
del gran Mictlantecutli,
así tu vida pasará de uno
a otro estado en secuencia temible.
¿Acaso sea tu voz
la que ha de desplomarte
de la altura de tu luciente sino?
¿Acaso como el humo de copal
ascenderás de nuevo hasta el cielo
treceno para caer nuevamente
en el oscuro abismo
como la diosa Coatlicue que rige
tu ambiguo destino?
¿Acaso cada noche
habrás de descender tal como ella
a la profunda región de los muertos
arrastrando cual sombra,
a la bestia de los malos agüeros
de los *Ce Malinalli* tenebrosos
del horror y la angustia
del dolor y la muerte,
de la deshonra y de la traición?

CIMATL: No, agorero, ése no puede ser el destino de mi pequeña hija, de la flor de mi vientre, de la sangre de mi sangre. Te equivocas, agorero…

AGORERO: No, no me equivoco. He tratado de interceder por ella, he pospuesto la ceremonia de la imposición del nombre hasta hoy, para evitar su sino, pero ni el cáñamo torcido de la escoba magueyera, ni el vuelo del colibrí quieto en su movimiento, ni el brasero de fuego inmemorial me indican otra cosa…

CIMATL: ¿Qué dirá el rey mi esposo, quien ahora lucha por nosotros en campaña mortal para defendernos de la invasión de nuestros enemigos, los aztecas, cuando le cuente tus malas artes adivinatorias? ¿tus palabras torcidas como el cáñamo del maguey que has invocado? ¿No temes su ira, cuando él vuelva?

AGORERO: Más temo la cólera de nuestros dioses. Si llegara yo a mentir por complacer a mi rey ¿qué castigo vendría no sólo para mí, sino también para ti, para tu familia y nuestro pueblo? ¡Temed la ira de los dioses!

EMILIO: ¡Corte!

(Los actores suspenden su interpretación de los personajes del siglo XVI. Cambia la iluminación, dejando ver las cámaras que antes permanecieron ocultas. Carmen que interpretaba a Cimatl, entrega la

bebé a uno de los tramoyistas que en ese momento comienzan a retirar la utilería.)
CIMATL: Emilio, algo salió mal. El agorero se saltó un parlamento y yo no pude…
OSCAR (AGORERO): No, no me lo salté, me lo cortaron… que es distinto.
EMILIO: Está bien, Carmen, no te preocupes, salió bien. *(A Gabriela)* La toma se queda.
GABRIELA: *(Lleva en la mano una bocina amplificadora de sonido y audífonos con micrófono, que le permiten comunicarse con los camarógrafos durante la filmación)* ¿Seguimos con "el sueño"?
EMILIO: No, vamos a aprovechar el decorado para la secuencia 22.
GABRIELA: *(A los camarógrafos)* ¡Secuencia 22! *(Los tramoyistas colocan unos arbustos y un equipal.)*
TRAMOYISTA: ¿Sólo un equipal?
EMILIO: Sí.
GABRIELA: *(A los tramoyistas)* Preparen la ceiba para la siguiente secuencia. ¡Listos Jerónimo y Gonzalo!
OCTAVIANO (JERÓNIMO) Y GONZALO: *(Simultáneamente)* ¡Listo!
GABRIELA: ¡Cámara! ¡Acción!
(Del Río, 2000:115-118).

Una vez que en la obra es planteado un orden inicial de la historia que se va 'mostrando'[106] se presenta el elemento disruptivo de esta situación. Es decir, inicialmente la obra está presentada en un set cinematográfico ubicado en el s. XXI. Es este sitio espacio temporal se está llevando a cabo la filmación de la película *El sueño de la Malinche* dirigida por Emilio. La perturbación se localiza específicamente con la aparición repentina de Malintzin (el personaje histórico verdadero y perteneciente al s. XVI). Ella se presenta ante el director interrumpiendo la filmación de la película como se indica en el siguiente diálogo:

(Cambio de iluminación. Los actores quedan como congelados, mientras Malintzin habla con Emilio.)

MALINTZIN: ¡No, no fue así, señor director!
EMILIO: ¿Y tú quién eres que te atreves a interrumpir la filmación?
MALINTZIN: ¿Ni siquiera me reconoces? Soy Malinalli Tenepal, Malintzin, Malinche o doña Marina, como quieras llamarme, soy una y

[106] Poco a poco se irá aclarando en la siguiente en qué consiste la mostración en el relato teatral.

> soy todas, pero las cosas no son tan simples como las pintas. […] (Del Río, 2000: 123).

Así, el elemento disruptor del planteamiento inicial se suscita cuando Malintzin histórica interrumpe la filmación de la película que dirige Emilio para reclamarle que no está contando bien la historia. Es decir, la exposición de una versión errada de los hechos provoca que la Malinche tenga que intervenir en la filmación de las secuencias con el fin de corregirlas de acuerdo con su versión. En este sentido, el conflicto principal consiste en que Emilio no está contando la historia como debe ser contada porque solo se centra en la imagen negativa y estereotipada que se sabe de ella. Por ello la misma Malinche histórica debe tomar presencia para corregirlo y ayudarlo a contarla de acuerdo con su perspectiva como protagonista de los hechos. Es así como la situación planteada inicialmente se ve perturbada por las intervenciones que hará Malintzin histórica de aquí en adelante.

B) Establecimiento de una nueva situación una vez superadas las peripecias provocadas por la perturbación: En la obra también se puede identificar esta segunda condición que nos propone Gaudreault para poder hablar de un relato. Es decir, es posible identificar cómo la obra expone una nueva situación una vez que las peripecias son superadas. Aquí cabe mencionar que la perspectiva teórica de Emma Kafalenos (1999) complementa muy bien este punto, pues enriquece las peripecias involucradas en este paso desde la perturbación a la nueva situación establecida. En el Anexo D de esta tesis se expone un diagnóstico del modelo propuesto por Kafalenos a la obra que aquí se estudia, con la finalidad de dar muestra de las peripecias que se suscitan a lo largo de la obra dramática *El sueño de la Malinche […].* A partir de lo anterior se puede identificar como nueva situación lo siguiente: Malintzin deja de intervenir en la filmación y permite que Aurora interprete su papel en la secuencia final de la película. Este hecho evidencia su conformidad en la configuración del filme. Un ejemplo claro de lo que aquí se expone es el siguiente diálogo entre Malintzin y Gonzalo Guerrero:

> **MALINTZIN:** Un día soñé que el amor era el lazo más fuerte para unir a los humanos; que el amor era más poderoso que todas las divergencias

de raza, clase, casta, religión, sexo, ideología o nacionalidad, y en esa ensoñación construí mi vida… pero el sueño se deshizo cuando Hernán, mi Hernán amado, dejó de mirarme con ojos de pasión… fue entonces cuando comprendí que todo había sido un espejismo…
(Entra Gonzalo Guerrero.)

GONZALO: *(Habla con acento español y va vestido como rey indio, con manto, orejeras y tocado con plumas de guacamaya)* No, Malintzin…no fue un espejismo… aunque el amor no sea eterno ¡nada en el mundo lo es!… tu amor fue una realidad.
MALINTZIN: ¿Quién eres tú que así vienes a interrumpir mis pensamientos?
GONZALO: Soy junto contigo, procreador de nuestra estirpe…
MALINTZIN: ¿Conmigo? Pero si no te conozco… Ni siquiera te pareces a Hernán… aunque en el habla me parezcas español.
GONZALO: Somos hermanos de desventura y ventura…
MALINTZIN: No, el único hermano que tuve me destronó. ¿Quién eres tú?
GONZALO: Nací en el puerto de Palos, y fui conocido como el soldado andaluz, Gonzalo Guerrero, pero morí como cacique maya, en Champotón… combatiendo contra el capitán español Lorenzo de Godoy, pocos años después que tú. Los españoles me han acusado de traición, como tus hijos a ti. Pero no te aflijas, Malintzin, un día se darán cuenta, de que hemos sido los padres de una nueva estirpe, como le dijiste a Emilio, ni aragonesa ni azteca, ni andaluza ni inca, ni maya ni vascuence, una estirpe hecha de fe y de esperanza en un nuevo mundo al que equivocadamente bautizaron como América. No, Malintzin, no fue espejismo tu sueño, como no lo fue el mío. Amé a una reina maya con el ardor con que tú amaste a tu capitán extremeño,
porque el amor está por encima de toda otra obligación. Mi única patria, como la tuya, fue el amor…
MALINTZIN: Si el amor fuera la patria de todos, Gonzalo, no habría guerras…
GONZALO: …vencedores ni vencidos…
MALINTZIN: …ni amos ni esclavos…
GONZALO: …ni opresores ni oprimidos…
MALINTZIN: …ni látigos ni cañones
para vergüenza del orbe…
GONZALO: Malintzin, dame la mano, compañeros hemos sido, en la siembra y la cosecha… *(Malintzin se la da e inician la salida a través de la luneta del teatro, caminando con las manos unidas. Cada uno de ellos lleva en la mano una larga cinta de color diferente, que al ir caminando irá arrastrándose por el suelo, detrás de ellos).*
MALINTZIN: …en el talud y en la cima…
GONZALO: …en el principio y el fin…
MALINTZIN: …en la simiente y el parto…

GONZALO: …en la sombra y en la luz…
MALINTZIN: …en la raíz y en el fruto…
GONZALO: …en el dolor y la dicha…
MALINTZIN: …en la muerte y en la vida
GONZALO: …en la tierra y en el mar…
MALINTZIN: …en el aire y en el fuego…
MALINTZIN Y GONZALO: …y en la vigilia y el sueño nuestro albor perdurará.
(Salen por el fondo de la luneta, mientras en el escenario suena el teponaztle y se va haciendo la oscuridad.)
Fin (Del Río, 2000: 171-173).

Como se puede observar, Malintzin y Gonzalo Guerrero terminan la obra juntos con un diálogo dirigido al público acerca de cómo ambos comparten la misma acusación de traición y el mismo sueño. Ambos se defienden de sus acusaciones argumentando que el amor fue la guía fundamental de sus acciones y se retiran tomados de la mano (Segundo acto, Escenas 41-44, pp. 167-173). Con lo anterior queda evidenciado que la obra dramática *El sueño de la Malinche […]* cumple con las dos transformaciones que, de acuerdo con Gaudreault, son necesarias para que exista un relato.

Desde esta perspectiva y una vez demostrado que sí podemos hablar de un relato teatral (considerando las dos condiciones que propone Gaudreault y el hecho de que hay un proceso de reconstitución del relato) se puede reflexionar acerca de la existencia de una instancia encargada de organizar todo el material susceptible de este proceso de reconstrucción de la historia que expone la obra. De esta manera se estaría cumpliendo con el requisito que deja fuera al teatro como discurso narrativo según las perspectivas de Metz y Genette, por lo que se pondría sobre la mesa la aceptación del término 'relato teatral'. De la instancia orientadora de este tipo de relato nos encargaremos en la siguiente sección, pues hasta este punto ya ha quedado claro que en el discurso dramático la cuestión narrativa se da por constructo a través de las escenas y de los recursos del medio que nos van dando pautas para dicha reconstitución. Como se observó en los ejemplos de los párrafos anteriores, un recurso importante para dicha reconstitución del relato teatral es la presencia de las acotaciones, ya que estas proporcionan al lector informaciones de tipo temporal, espacial y situacional. En el siguiente apartado se expondrá con mayor detalle cómo el teatro logra narrar valiéndose de sus propios recursos

para establecer una relación con las huellas de la enunciación de esta instancia organizadora de todo el material dramático.

5.1.2 Las huellas de una instancia dramática en el texto teatral *El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos*

Una vez evidenciado en la sección anterior que la obra dramática inspira una respuesta narrativa y que el relato se va reconstituyendo en el pasar de la lectura, es momento de proponer la existencia de una instancia orquestadora de todo el material dramático que contribuye a la reconstrucción del relato. Cabe destacar en este punto que este apartado representa uno de los aportes más importantes de la investigación, pues lo que se plantea es identificar las posibles huellas de la enunciación de esta instancia en su manifestación textual. Debe mencionarse que uno de los aportes teóricos más importantes para esta propuesta es el Capítulo V del libro *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico* (2011) de André Gaudreault. A partir de las reflexiones que establece dicho teórico, aquí se busca poner a prueba sus observaciones con respecto a la aparente existencia de esta instancia en la obra *El sueño de la Malinche […]*. Es decir, se planteará aquí un entretejido entre lo que propone Gaudreault, lo que se puede interpretar a partir de sus reflexiones y una serie de ejemplificaciones de sus consideraciones tomando la obra que aquí se estudia como objeto de análisis. En este sentido se busca aportar argumentos a favor de la existencia de esta instancia narradora en el teatro con el objetivo de apoyar el estatus narrativo del drama y así poder acercarnos más a la aceptación del concepto 'relato teatral' o 'relato escénico'.

Una de las particularidades del drama reside en el hecho de que cuenta con una doble naturaleza. Es decir, por un lado, es posible identificar al teatro como una obra textual y, por otro lado, como una representación. Desde esta perspectiva, es posible proponer que ambas caras del drama contribuyen a que se trate de un discurso cuya estructura se vea afectada debido a esta doble naturaleza. Lo anterior se explica al tratarse de un texto inicialmente pensado para ser representado. Es decir, su origen considera a sus posibles espectadores, esto deja claro que la obra como texto es la única capaz de dar origen a la obra como representación. Con respecto a esto, Gaudreault se remite a los términos *diégesis* no mimética y *diégesis* mimética para explicar esta dualidad en el teatro. En la Tabla 9 podemos observar un resumen de estas dos nociones:

Diégesis no mimética -- narración	Diégesis mimética -- representación
Interviene un narrador Drama textual	Moviliza imitadores Actores escénicos que no tienen problema en prescindir del narrador. Drama representado

Tabla 9: Oposición entre narración y representación según Gaudreault, 2011: 103.

Como se puede apreciar en la Tabla 9, Gaudreault considera que en la diégesis no mimética es posible identificar la intervención de un narrador. Es decir, se refiere al tipo de relato transmitido mediante una entidad organizadora de la narración. En cuanto a la diégesis mimética, se logra comprender que se trata de un tipo de diégesis donde se movilizan actores escénicos que no tienen problema en prescindir del narrador (2011: 103). Tomando esto como punto de partida, el autor nos propone en las siguientes líneas un posible origen del relato teatral:

> Por supuesto, si los ires y venires entre la *diégesis* mimética y la *diégesis* no mimética eran comunes y fácilmente practicables en la época de Platón, puesto que se habían influido mutuamente, se puede pensar que tal «tradición» no iba a extinguirse de repente. Esto es lo que parece haber sucedido puesto que hubo, en una época en que la Grecia antigua ya no era más que un recuerdo lejano, más de un narrador textual que trató de dar a «su» *diégesis* por fuera no mimética (por ser textual) la apariencia de una *diégesis* mimética, y ello ocultando su papel de narrador (es decir, tratando de «engañar»), disimulando su presencia detrás de la de los personajes de su ficción y dejando el menor número posible de huellas de su actividad de narrador. Es decir, tratando de hacer creer que, como en el teatro, su relato estaba emancipado de cualquier «patronazgo narrativo», que este llegaba a nosotros sin la mediación del narrador (Gaudreault, 2011: 105)

A partir de las líneas anteriores es posible entender de dónde podría surgir la condición dual del teatro. Se trataría de un relato donde la diégesis no mimética fuese reconocida dada su naturaleza textual y la diégesis mimética lograse identificarse en el momento de querer 'mostrar' a sus personajes y situaciones independientes de cualquier instancia, es decir, como seres autónomos que pueden prescindir de una instancia narradora. En este sentido, la diégesis mimética se percibiría en la obra textual gracias a la existencia de elementos estructurales que parecieran no provenir de ningún narrador. Es decir, los diálogos directos de los personajes y las acotaciones. Gaudreault nos habla de un narrador que busca disimular su presencia, por lo que su actividad intentaría dejar la menor cantidad posible de huellas de su enunciación. En

este sentido podemos hablar de una instancia más discreta, pero, no menos 'efectiva', si se le compara con el narrador de una novela o con el meganarrador cinematográfico.

Así, esta instancia estaría intentando hacerse difusa al querer 'mostrar' todo elemento involucrado en el relato escénico desde el exterior (Gaudreault, 2011: 106). Es decir, en el texto[107] dramático todo da la impresión de suceder ante el lector al aportarle solamente las características y las palabras de los personajes. En este sentido, como receptores del texto, reconstituimos el relato teatral a partir de la lectura de los diálogos y de las acotaciones que los acompañan, siendo estas últimas las encargadas de traducir los rasgos propios de la oralidad (como los gestos, las entonaciones, los movimientos corporales que acompañan a cada diálogo, etc.). Desde esta perspectiva, la lectura de la obra nos hace sentir algo muy cercano a presenciar una representación sobre el escenario de los acontecimientos gracias a los elementos que esa instancia mediadora nos 'muestra'. Es decir, recreamos en la mente el retrato de los personajes y 'vemos' cada situación que se nos va indicando gracias a los recursos estructurales de la obra dramática. De esta manera el 'narrador escénico' recurre a la mostración para intentar disimular su existencia como mediador entre el mundo narrado y el receptor del relato. Por lo anterior, es posible percibir en el drama a "un narrador que trata de borrarse a favor de los personajes de su ficción y que decide no asumir el conjunto de las posibilidades de las que puede disponer" (Gaudreault, 2011: 106).

A partir de la propuesta de Gaudreault se pueden interpretar tres facultades esenciales que tiene esta instancia para la conformación del relato escénico. Debe mencionarse aquí que uno de los puntos que se busca esclarecer en esta investigación es argumentar a favor de las características distintivas del texto dramático. Por lo tanto, los recursos analíticos que serán puestos a prueba a lo largo de este estudio funcionan tanto para el análisis del texto teatral como para la examinación de la representación sobre el escenario. Sin embargo, ha quedado claro hasta aquí que lo que se pretende en esta sección (al igual que en la anterior) es dar cuenta de la dualidad de este tipo de soporte, es decir, se trata de un texto dramático nacido para su representación, por lo que su estructura y cualidades muestran dicha fusión. En este sentido, esta particularidad evidencia la utilidad de estas herramientas de análisis para ambas

[107] En la representación los acontecimientos sí se desarrollan frente al espectador, en el texto la mostración está indicada para materializarse en el escenario.

manifestaciones. Enseguida se presenta cada una de estas facultades con apoyo en la exposición de ejemplos que muestren las posibles huellas de enunciación identificadas en la obra *El sueño de la Malinche […]*.

I. Esta instancia puede penetrar el interior de sus personajes, aunque intente disimularlo. Lo anterior lo logra recurriendo a los diálogos directos de los personajes. Con relación al término diálogo[108], Pavis nos dice que:

> El diálogo entre personajes se considera a menudo como la forma fundamental y ejemplar del drama. De hecho, desde el momento en que recibimos el teatro como presentación de personajes actuando, el diálogo se transforma "naturalmente" en la forma de expresión privilegiada. […] El diálogo parece más apto para mostrar cómo se comunican los locutores: el efecto de realidad es entonces el más fuerte, puesto que el espectador tiene el sentimiento de asistir a una forma familiar de comunicación entre las personas (1984: 128).

Pavis utiliza el concepto 'mostrar' en su definición, lo que nos recuerda que, en este tipo de discurso, los recursos que serán utilizados estarán orientados a privilegiar un efecto de mostración. De esta manera, se logra intensificar un efecto de 'inmediatez', en el sentido de que pareciese no haber una instancia mediadora entre los diálogos que presenciamos y nosotros como lectores de la obra. En el texto dramático existen varios recursos que logran exponer en voz alta lo que cada personaje piensa, algunos de estos son las apelaciones, el aparte, los soliloquios, los monólogos e incluso el coloquio. En la Tabla 10 se podrán encontrar las definiciones de cada una de estas formas del diálogo que se pueden presentar en el drama y que externan de una manera u otra los pensamientos de los personajes:

Coloquio	Se refiere al diálogo con interlocutor (es), es decir, la conversación entre dos o más personas. Esta es la forma más frecuente y natural en el teatro. Esta forma del diálogo no exige la respuesta del interlocutor, por lo que se entiende que no es necesario que las dos personas hablen, basta con

[108] Debe aclararse que en esta investigación el concepto de diálogo es utilizado para abordar lo concerniente a la obra dramática. Por lo que, para evitar confusiones teóricas, no es usado en términos dialógicos.

	que una hable con otra, pudiendo esta última contestar verbalmente o no.
Soliloquio	Es el diálogo sin interlocutor, es decir, el discurso de un personaje solo hablando consigo mismo, pero, pese a que el personaje hable para sí, en el teatro está ante el público, por lo que prácticamente está hablando para él. De acuerdo con Pavis, el soliloquio "remite a una situación en la que el personaje medita acerca de su situación sicológica y moral, exteriorizando así, gracias a una convención teatral, lo que permanecería como simple monólogo interior" (Pavis 2:462). Éste debe ser lo suficientemente elaborado y claro para que supere el estatuto de flujo de conciencia "inaudible".
Monólogo	Siguiendo a Pavis: "discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta" (2:319). Se diferencia del diálogo por la ausencia de intercambio verbal, se puede presentar tanto en soliloquio, como en coloquio. Con respecto a esto, García Barrientos explica que: "todo soliloquio es monólogo, pero que no todo monólogo tiene que ser soliloquio […] la diferencia es que en el monólogo habla solamente un personaje, y en el soliloquio un personaje habla solo" (65).
Aparte	Es el diálogo que convencionalmente se sustrae a la percepción de determinados personajes presentes, para los que resulta no oído (mientras que para el público es perfectamente audible). De acuerdo con Pavis: "se distingue del monólogo por su brevedad y su integración al resto del diálogo. El aparte hace como si se le escapara al personaje y fuera oído "accidentalmente" por el público, mientras que el monólogo es un discurso más organizado, destinado a ser percibido y aislado de la situación del diálogo" (1:33). Se distinguen tres tipos de aparte: 1) El aparte en coloquio, por ejemplo, cuando dos o más personajes hablan sin ser oídos por otros. 2) El aparte en soliloquio, que equivale a pensar en voz alta (el más frecuente en teatro). 3) El aparte *ad spectatores*, dirigido de manera ostensible al público, con el consiguiente efecto antiilusionista y sobre los niveles dramáticos que supone, y que no es más que un caso particular de la apelación.
Apelación	Es el diálogo también llamado "discurso *ad spectatores*" y que se dirige de manera directa al verdadero destinatario de la comunicación teatral: al público. El aparte *ad spectatores* es un caso particular de este tipo de

	diálogo, pero también se puede manifestar en otras modalidades como los prólogos y los epílogos. Éste rompe con la ilusión teatral y con los niveles dramáticos al traspasar la cuarta pared y entablar la comunicación sala-escena, dando como resultado la dramatización del público. Siguiendo a Pavis, la apelación al público en el teatro épico es a menudo un llamado a actuar bien y un recurso común como efecto de distanciación (1:34).

Tabla 10: Formas del diálogo en el texto dramático (García Barrientos 62-67 en Reséndiz, 2019: 29).

En la obra dramática *El sueño de la Malinche […]* es posible localizar ejemplos que evidencian la presencia de este tipo de diálogos. Lo anterior contribuye a que el narrador escénico se esconda recurriendo a la exposición de lo que sucede en el drama desde el exterior; esto con la finalidad de darle una apariencia a su relato de diégesis mimética. Así, con los siguientes ejemplos se puede ver cómo los personajes aparentan tener autonomía frente a esta instancia gracias a los recursos presentados en la Tabla 10.

Ejemplo 1: Coloquio entre Malintzin y Emilio, escena 6

> **MALINTZIN:** ¡No, no fue así, señor director!
> **EMILIO:** ¿Y tú quién eres que te atreves a interrumpir la filmación?
> **MALINTZIN:** ¿Ni siquiera me reconoces? Soy Malinalli Tenepal, Malintzin, Malinche o doña Marina, como quieras llamarme, soy una y soy todas, pero las cosas no son tan simples
> como las pintas. Antes de darnos nuevos nombres, los soldados, bajo las órdenes del capitán Hernán Cortés, sin cortesía ninguna destruyeron el templo haciendo rodar a nuestros dioses por la escalinata de la pirámide. Pusieron una cruz en donde antes estuvo el teocalli, ultrajando a sus sacerdotes, y nuestros dioses nada hicieron para impedirlo. Ahí aprendí que su Dios[109] era más fuerte que los nuestros. Ahí me hice por primera vez la pregunta ¿Por qué adorar a dioses débiles que no saben proteger a sus fieles hijos? Ahí aprendí que no debía seguir esperando de mi madre el amor, ni de mi pueblo la devolución de mi alta dignidad, ni de mis dioses la justicia terrestre. Ahí entendí que tenía que aprender a cuidarme por mí misma. Por otra parte ¿cómo podía no ser un Dios aquél que fue capaz de demoler a todos nuestros dioses?

[109] En esta investigación se respeta la grafía de la obra original de este término, por lo que en las citas directas se dejará tal como viene en el texto. No obstante, se entienden las implicaciones ideológicas que conlleva el uso de la mayúscula [Dios].

> **EMILIO:** ¿Y te dejaste seducir por él?
> **MALINTZIN:** *(Estalla en una carcajada)* No… no seas inocente… fui yo quien lo sedujo… ¡Yo… yo lo seduje a él!
> **EMILIO:** ¿Tú? ¿Tú sedujiste a un Dios?
> **MALINTZIN:** No entiendes nada. Hernán era un hombre. Yo lo convertí en Dios.
> **EMILIO:** Un Dios que nunca te dio su nombre…
> **MALINTZIN:** Te digo que no entiendes nada… revisa tu historia, Emilio de los Escapularios… Fui yo quien lo bautizó… Malinche le llamó el pueblo, no don Hernán, ni don Hernando, no capitán Cortés ni Marqués del Valle… Malinche, le llamaron por mí… él fue el señor Malinche… por mí…
>
> *(Cambio de luz. Jerónimo de Aguilar acercándose a Cortés.)*
> (Del Río, 2000:123-124).

Aunque en el ejemplo anterior la existencia de esta instancia no se haga evidente en un primer momento, es posible reflexionar acerca del origen de estos diálogos. Es decir, ¿a quién podemos atribuirle lo que se expone en el coloquio anterior? Desde esta perspectiva y considerando que en el drama esta instancia intenta borrar su existencia en el relato que nos expone, se puede aceptar que este narrador escénico nos dice lo que dicen los personajes de su drama mediante el recurso a los diálogos directos. Es decir, nos presenta la conversación entre los personajes desde el exterior. Así, gracias al coloquio, esta instancia se hace difusa y discreta. No obstante, esto no hace que se borre completamente su existencia. Ella está ahí manipulando lo que nos quiere mostrar, aunque nos haga creer que no puede penetrar el interior de los personajes presentándonos lo que cada uno dice de manera directa.

Otro elemento que es posible observar en el ejemplo 1 es la presencia de acotaciones que señalan mímica, gestos o movimientos que acompañan los diálogos de los personajes. La indicación de que el personaje de Malintzin *estalla en una carcajada* nos evidencia la existencia de una instancia que puede ver y describir para nosotros cómo se está llevando a cabo la conversación entre Emilio y ella. En este ejemplo también se percibe cómo el personaje de Malintzin es caracterizado mediante la acotación mencionada y también a través de su propio

diálogo. Es decir, el narrador escénico nos muestra, con base en los diálogos y las acotaciones, (a través de qué se dice y de cómo se dice) la caracterización de cada personaje que va construyendo para nosotros. En este sentido, apoyados en el ejemplo 1, se puede percibir a una Malintzin segura de sí misma, un tanto irónica y a la defensiva, esto último debido a cómo Emilio la está juzgando mediante la dirección de su película sobre su participación en la conquista. En este sentido, García Barrientos (2012) señala que: "el diálogo toma la función de caracterizar a los personajes, ya que el modo verbal aporta cualidades a las que se suman las no verbales como: aspecto, gestos, acciones, etc. Aunado a lo anterior, un personaje puede caracterizar, a través de su diálogo, tanto a sí mismo, como a otros personajes de la obra (59). De esta manera, el narrador escénico logra camuflarse aún más al recurrir a la función caracterizadora del diálogo teatral y nos hace ver a sus personajes más autónomos. Es decir, como si sus personajes se pudieran caracterizar a sí mismos sin ayuda de una instancia mediadora. Incluso visualmente en el texto podemos apreciar que se recurre al empleo de paréntesis en las acotaciones y, en el caso específico de esta obra, también hay un cambio en la fuente, pues cada una es presentada en itálicas. Los paréntesis en este caso parecen querer mantener a este narrador escénico fuera de la conversación entre los personajes, buscando aportar dichos datos desde el exterior de su relato. Es decir, da la apariencia de mantenerse distante, aunque su existencia sea indispensable para darnos este tipo de detalles necesarios para la reconstrucción del relato.

Ejemplo 2: Apelaciones al público por parte de Malintzin y de Gabriela (escenas 22 y 25)

Apelación de Malintzin al público (escena 22):

> *(Sale Cortés de escena, Malintzin avanza hacia el centro de la escena, quedando de frente al público.)*
>
> **MALINTZIN:** ¿Qué lengua habláis? ¿Español? ¿Inglés? ¿Náhuatl? ¿Francés? ¿Alemán? ¿Maya? El saber una lengua, como el ser hombre o mujer, cambia la vida. Yo hablé náhuatl en mi infancia, pero si sólo hubiera sabido esa lengua, mi vida habría sido otra. Aprendí el maya y eso cambió mi vida. Cada lengua trae aparejada una vida. *(Se dirige a una de las espectadoras)* ¿Qué lengua hablas? Esa va a determinar

> quién seas. Si hablas español, puedes llegar a ser madre abnegada de un guerrillero que lucha por la justicia social, y si eres hombre, rey de España y sus colonias. Si hablas inglés, tal vez consigas que te contraten como estrella de una película de Hollywood, de muchos millones de dólares, y si eres hombre, ser elegido presidente de los Estados Unidos. Si hablas japonés, puedes llegar a ser una geisha de alta categoría y si eres hombre, podrás convertirte en gerente de una compañía de alta tecnología. Sí, una lengua, como el sexo, cambia la vida. Si yo únicamente hubiera sabido el náhuatl de mi niñez, no habría llegado a ser intérprete del *téotl* blanco y barbado del que hablaban los códices antiguos. Yo fui conocida como "la lengua" de Cortés, gracias a mi aprendizaje del maya. Pero aprender el español siendo mujer, me permitió hacer de ese dios: mi amante. Cuál es la lengua que habláis, tal el destino que tenéis. Sí, hijos míos, la lengua, como el sexo, cambia la vida. Y la religión, como la lengua y el sexo, también cambia la vida (Del Río, 2000: 143-144).

Apelación de Gabriela al público (escena 25):

> **EMILIO:** ¡Corte! Gabriela, da a la gente, por favor, quince minutos de descanso.
> **GABRIELA:** *(Al público)* ¿Escucharon? Quince minutos de descanso. *(Oscuro.)*
>
> **(Fin del acto primero.)**

Las apelaciones del ejemplo 2 son otro recurso más que puede identificarse en la obra que aquí se analiza. Como ya se mencionó, este tipo de diálogo busca proyectar hacia el exterior el pensamiento de los personajes. En este sentido, el responsable de dar a conocer dichos pensamientos sería el narrador escénico, pues solo él puede penetrar el interior de sus personajes, aunque intente encubrir dicha facultad mediante este tipo de procedimientos. Como se aprecia en la Tabla 10, una de las cualidades de las apelaciones es que van dirigidas al público. En los casos particulares que se exponen en el ejemplo 2 es posible identificar las acotaciones que hacen referencia a esta característica. En ambos casos se encuentra la indicación de que los personajes dirigen sus diálogos al público. En el caso de la apelación que lleva a cabo Malintzin podemos ver la acotación: *(Se dirige a una de las espectadoras)* y también se presenta una instrucción previa a la escena 22 donde se especifica que Malintzin queda frente al público, dando a entender con

su postura corporal que este será su receptor. Como se puede observar, el diálogo que es lanzado al público lleva consigo un mensaje que busca justificar el destino que tuvo la Malinche en la conquista de Tenochtitlan. Ella intenta hacer reflexionar al público con sus palabras acerca del valor que representó en su vida el poder dominar varias lenguas, pues ese factor contribuyó a que ella fungiera como intérprete de Cortés y que llegara a entablar una relación cercana con el conquistador español. De esta manera, concordando con García Barrientos (2012), se evidencia que este tipo de diálogos llevan a cabo una función ideológica al transmitir determinadas ideas, mensajes o lecciones hacia el lector/espectador (60). Por lo anterior, se entiende que el recurso a las apelaciones enfatiza la ilusión de independencia de los personajes e intenta borrar la participación de la instancia que orienta todo el relato dramático. Esto se logra gracias al efecto de los diálogos directos que parecen provenir de los personajes y dan la apariencia de carecer de mediación alguna. No obstante, como ya se mencionó en párrafos anteriores, esta instancia quiere esconderse y eliminar toda huella de su enunciación con base en este tipo de recursos. En el caso de la apelación de Gabriela se especifica la siguiente: *(Al público).* Con respecto a esta, se debe mencionar que funge como el anuncio del final del primer acto, por lo que el público entra en un receso de quince minutos. Este descanso está especificado en la acotación inicial del segundo acto de la siguiente manera: *(Quince minutos después del final del Primer Acto. Mismo decorado.).* Es evidente que como lectores podemos no seguir esta instrucción, sin embargo, el hecho de que se haga la orden a través de la acotación configura la manera en la que el relato es reconstituido. Aunado a lo anterior, nuevamente vemos en esta obra una apariencia que distingue a estas acotaciones (tipo de letra y paréntesis). Además, presenta determinada información sobre cómo se lleva a cabo el diálogo, estos datos parecen provenir desde afuera del relato. Es decir, es como si esa instancia estuviera tratando se ocultarse y se asomase de vez en cuando (dejándose ver) para aportar este tipo de señalamientos relevantes para ir modelando el relato que nos expone.

Ejemplo 3: Aparte en soliloquio de Malintzin (escena 39)

(Baja la luz sobre Aurora y el agorero. Se ilumina a Malintzin que se dirige al público.)

MALINTZIN: Un día soñé que el amor era el lazo más fuerte para unir a los humanos; que el amor era más poderoso que todas las divergencias de raza, clase, casta, religión, sexo, ideología o nacionalidad, y en esa ensoñación construí mi vida… pero el sueño se deshizo cuando Hernán, mi Hernán amado, dejó de mirarme con ojos de pasión… fue entonces cuando comprendí que todo había sido un espejismo…

(Entra Gonzalo Guerrero.)

GONZALO: *(Habla con acento español y va vestido como rey indio, con manto, orejeras y tocado con plumas de guacamaya)* No, Malintzin… no fue un espejismo… aunque el amor no sea eterno ¡nada en el mundo lo es!… tu amor fue una realidad.
MALINTZIN: ¿Quién eres tú que así vienes a interrumpir mis pensamientos? (Del Río, 2000: 170-171)

Finalmente se presenta en el ejemplo 3 un recurso más que evidencia la exteriorización de los pensamientos de los personajes. En la obra que aquí se analiza se puede identificar otro mecanismo que intenta ocultar al narrador escénico, se trata de un aparte en soliloquio, que, de acuerdo con García Barrientos (2012) también puede clasificarse como un tipo de monólogo. En el ejemplo 3 se aprecia que el personaje de Malintzin se encuentra pensando en voz alta y repentinamente es interrumpida por Gonzalo Guerrero. Al suceder dicha interrupción Malintzin le hace la siguiente pregunta: ¿Quién eres tú que así vienes a interrumpir mis pensamientos? Con esta interrogante se pone en evidencia que efectivamente ella está mostrando sus pensamientos al lector/espectador al pronunciarlos en voz alta. Además, con este aparte en soliloquio se expone nuevamente la función ideológica del diálogo, pues, a través de los pensamientos de Malintzin se nos está transmitiendo que el amor fue la guía principal de sus acciones y que su sueño terminó al percatarse que estaba viviendo solamente un espejismo.

De esta manera, de acuerdo con lo evidenciado en los ejemplos 1, 2 y 3 es posible identificar los distintos mecanismos que el narrador escénico pone en marcha para

mostrar los pensamientos de sus personajes con el objetivo de intentar desdibujarse. No obstante, el hecho de que el recurso a los diálogos directos dé una falsa apariencia de autonomía e independencia de sus personajes, es él quien organiza y manipula todo el material del que dispone. Así es como queda demostrada la primera facultad que posee esta instancia, pues, como se mostró con los ejemplos anteriores, el narrador escénico puede penetrar los pensamientos de sus personajes, aunque busque disimularlo a través de los recursos ya expuestos.

II. Esta instancia tiene el poder de mirar desde arriba los lugares donde se desenvuelve el drama, a pesar de querer borrarse recurriendo a las acotaciones y a los diálogos directos. Como ya se expuso, el recurso a los diálogos directos provoca que esta instancia se perciba casi inexistente al dar un efecto de autonomía a sus personajes. Sin embargo, lo que sucede con las acotaciones es un poco distinto, ya que, como ya se evidenció en algunos ejemplos, estas tienden a distinguirse visualmente del resto de los diálogos y dan la impresión de provenir del exterior del relato. En los siguientes ejemplos se dará cuenta de aquellas acotaciones que aportan informaciones espaciotemporales con el propósito de ir conformado el relato que, como ya se quedó claro, se irá reconstituyendo a lo largo de la lectura de la obra. Aunado a lo anterior, se incluye un ejemplo de cómo, a través del diálogo, es posible caracterizar la espacialidad donde se lleva a cabo el drama.

Ejemplo 1: Mediante las acotaciones esta instancia nos muestra los espacios donde sucede el drama (escenas 1 y 2).

> *(La escena representa un* set *cinematográfico que los tramoyistas van transformando frente al público, para representar los diferentes espacios, de acuerdo con los sucesos que se van a filmar. Los cambios de tiempo entre el siglo XVI y el XXI se darán con iluminación. Los personajes de cada época se iluminan con una luz específica que los diferencia.)*
>
> **1er Acto**
>
> *(Se ve al fondo la silueta de una pirámide y un teocalli en el poblado de Painalá, cerca de Coatzacoalcos, unos días después del nacimiento de la hija del rey de Olutla y Xaltipan, nacida el día* **Ce Malinalli** *del mes* **Toxcatl** *del año 11* **Acatl** *(Caña). Con equivalencia aproximada*

> *en el calendario cristiano al 9 de mayo de 1503). Ceremonia de implantación del nombre y adivinación de su suerte, por el* **tonalpouhque***, o sacerdote intérprete del* **tonalpohualli** *(libro de adivinación). Sobre un tapete de henequén, Cimatl sentada sobre sus propios pies, le muestra a la bebé que lleva en los brazos al* **tonalpouhque***, quien, vestido con taparrabo y manta de algodón blanco sobre los hombros, e inclinado sobre ella, le muestra, a su vez, la hoja de amate con el signo del heno retorcido, símbolo del día de nacimiento de la bebé. Varias mujeres llevan incensarios de barro con copal para ahumar a la bebé. Se escucha el tam-tam de un teponaztle.)* (Del Río, 2000: 115).

> *(Los actores suspenden su interpretación de los personajes del siglo XVI. Cambia la iluminación, dejando ver las cámaras que antes permanecieron ocultas. Carmen que interpretaba a Cimatl, entrega la bebé a uno de los tramoyistas que en ese momento comienzan a retirar la utilería.)* (Del Río, 2000: 117).

Lo que se puede observar en el ejemplo 1 es que, a través de las acotaciones, esta instancia nos señala no solamente el lugar donde se desenvuelve la historia, sino también lo que está sucediendo ahí. Es decir, como lectores logramos percibir escénicamente lo que esta instancia va construyendo mediante sus indicaciones. En este caso nos especifica que todo se lleva a cabo en un set cinematográfico que se irá transformando de acuerdo con los distintos sitios necesarios para la filmación de la película. En cuanto a los elementos temporales, esta instancia nos señala que habrá cambios de luz para cada temporalidad (s. XVI y s. XXI). Al leer las acotaciones del ejemplo 1 es posible identificar con nuestra lectura hechos en movimiento que suceden en los lugares que nos presenta este narrador escénico. Ya en la acotación seguida del 1er acto podemos ver cómo se trata de un espacio elaborado artificialmente ante nuestros ojos, pues en este caso se trata de un sitio que será diseñado para la filmación de la secuencia. Por ello, al finalizar las actuaciones representadas en dichos espacios, volveremos nuevamente al set de filmación. Quizá parte de los efectos de esta percepción escénica de los acontecimientos está relacionada con el uso de los tiempos verbales que predominan en las acotaciones. En este sentido, es posible identificar verbos conjugados en presente simple (señalados en gris en los ejemplos 1, 2 y 3) que

acentúan la ilusión de que lo que estamos leyendo está sucediendo ante nosotros. Además, como ya se dijo en párrafos anteriores, visualmente podemos identificar estas acotaciones como provenientes del exterior del relato que se muestra. No obstante, aunque las acotaciones no estuviesen distinguidas por los paréntesis o las itálicas, la existencia de estas por sí mismas en la obra ponen en evidencia la existencia de esta instancia. Lo anterior debido a que es a través de las acotaciones que como lectores vamos recibiendo estas indicaciones con respecto a la reconstrucción del relato en términos espaciales y temporales y, desde esta perspectiva, podemos cuestionarnos lo siguiente: ¿a quién se le adjudica esa información? ¿quién la dice? ¿quién es su enunciador? Es decir, ¿de dónde provienen estos señalamientos? Desde el punto de vista de este estudio sería el narrador escénico el único responsable del diseño de esta espacialidad. Esto se estaría logrando mediante la utilización de técnicas que nos 'hacen ver' los sitios que solamente él tiene la capacidad de percibir. De esta manera, gracias a las acotaciones, es posible que esta instancia nos vaya indicando la manera en la que estos espacios están construidos y también lo que está sucediendo ahí.

Ejemplo 2: Acotaciones que comunican acciones, movimientos y organización de los elementos del espacio (escenas 12 y 23).

> *(Mientras los tramoyistas quitan los decorados del barco y preparan la escenografía del set para Cholula, figurando una plaza del pueblo, Aurora se sienta en la silla de Susy, la maquillista, para que le retoque su peinado y su maquillaje. Octaviano se acerca.)* (Del Río, 2000: 130).

> *(Se oscurece la escena y se ilumina a Moctezuma, sentado en un equipal, con grilletes en los pies. Entra Malintzin custodiada por dos soldados. Una vez que ella entra, los soldados dan la media vuelta y salen de escena.)* (Del Río, 2000: 145).

De la mano con el ejemplo uno, podemos ver en la cita anterior que este tipo de acotaciones van configurando la espacialidad de la obra y al mismo tiempo dan la impresión de movimiento. Es decir, como lectores percibimos acciones que se llevan a cabo en dichos sitios y que acentúan la ilusión de que estamos frente a

una representación (pese a tratarse de un texto escrito). Como ya se mencionó en secciones anteriores, este sería el efecto de querer fusionar la diégesis mimética con la diégesis no mimética. En el ejemplo 2 podemos percibir actividades de los tramoyistas, de Aurora, de Octaviano, de Malintzin y de los dos soldados. Es decir, al leer las acotaciones, no imaginamos a dichos personajes estáticos, sino que los vemos llevar a cabo lo que estas nos indican. Esa es la impresión de movimiento que muestran y que logran hacernos ver la representación con nuestra lectura. Es decir, como ya se mencionó, las acotaciones en la obra dramática no solamente nos exponen la espacialidad, sino que además nos describen las acciones que se llevan a cabo ahí.

Ejemplo 3: Diálogos que caracterizan la espacialidad (escena 42).

> **AURORA:** Aquí estoy… ¿Todavía vamos a filmar? Tengo un sueño espantoso…
> **EMILIO:** Eso está bien, pues se trata de que sueñes… ¿recuerdas la escena? Acabas de dar a luz a la hija que tuviste con Juan Jaramillo… te encuentras en una duermevela en que no sabes lo que es real y lo que es irreal… ¿estamos?
> **AURORA:** Sí, sí, lo recuerdo… ¿dónde está mi cama? ¿ya para entonces había camas, no? ¿o todavía era petate?
> **EMILIO:** Ay, qué ignorancia… Estás en el navío, vienen de regreso de la expedición a las Hibueras, vencidos, apaleados, heridos, adoloridos, Cortés…
> **AURORA:** Sí, sí, sí, ya me acuerdo…
> **GABRIELA:** *(A los tramoyistas)* Preparen la escena del parto en el navío… *(Ellos comienzan a preparar el decorado)*
> **AURORA:** ¿Voy a hacer el parto también?
> **EMILIO:** No, ya tienes a la bebé en tus brazos y le estás dando el pecho… mientras le hablas te vas quedando dormida…
> **AURORA:** Está bien. *(Se acuesta en el catre, cubierto por una colcha, el jefe de la utilería le entrega el bulto en el que se supone está la bebé).*
> **EMILIO:** ¿Está listo el agorero?
> **VOZ DEL AGORERO:** Listo.
> **GABRIELA:** Entonces… *(A los tramoyistas)* Silencio. Listos. Cámara. ¡Acción! (Del Río, 2000: 167-168).

El ejemplo 3 tomado de la obra de Del Río nos muestra cómo mediante los diálogos directos también es posible que esta instancia construya los espacios de la obra[110] (este factor contribuye a que se logre dar una ilusión más intensa sobre la ausencia de esta instancia). En este caso específico podemos identificar que Emilio (director de la película *El sueño de la Malinche*) da las indicaciones a la directora de fotografía y a sus actores acerca de la espacialidad y la organización que debe haber para la filmación de la secuencia del parto en el navío. Sin embargo, no solamente hay diálogos directos, ya que se puede observar la presencia de algunas acotaciones que muestran las actividades que nos denotan el movimiento del que se habló en el ejemplo 2. Aunado a lo anterior, esta instancia no solamente va trazando la espacialidad a través de los diálogos, sino que también va indicando las acciones que se llevarán a cabo ahí. En este sentido podemos identificar que como lectores vamos reconstituyendo a través de cada indicación dada (ya sea a través de los diálogos directos o de las acotaciones), no solo la cuestión espacial y temporal, sino también la organización de los elementos que están en esos lugares. Desde esta perspectiva, están incluidos en esta organización tanto aquellos elementos estáticos como aquellos que denotan movimiento (como las actividades que son realizadas en cada sitio que esta instancia nos ayuda a configurar). Ejemplo de esto es la instrucción que le da Emilio a Aurora cuando le dice lo siguiente: "[…] Estás en el navío, vienen de regreso de la expedición a las Hibueras, vencidos, apaleados, heridos, adoloridos, Cortés […] …No, ya tienes a la bebé en tus brazos y le estás dando el pecho… mientras le hablas te vas quedando dormida…" (Del Río, 2000: 168). Aquí podemos ver cómo mediante los diálogos de Emilio no solamente se construye el escenario de la filmación de la secuencia, sino que también se especifican las acciones que se llevarán a cabo ahí.

[110] De esta manera, como ya se expuso en líneas anteriores, mediante el recurso a los diálogos directos esta instancia puede caracterizar a sus personajes, a sus espacios y exponer las acciones que se están llevando a cabo en la obra. En este sentido, obras carentes de acotaciones logran sin ningún problema mostrarnos el drama que será reconstituido una vez finalizada nuestra lectura. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que el recurso a los diálogos directos aumentaría la ilusión de independencia de los personajes y de ausencia de una instancia organizadora del drama.

A partir de lo anterior es claro que, tanto con el apoyo en los diálogos directos como en las acotaciones, esta instancia logra proyectarnos los lugares del drama que solamente ella tiene el privilegio de mirar desde arriba. Además, como ya se evidenció con los ejemplos 1, 2 y 3, pese a buscar borrarse con dichos recursos, aún quedan huellas de su enunciación que dejan ver esta instancia y su participación en la organización del relato que será reconstruido por nosotros en el transcurso de la lectura.

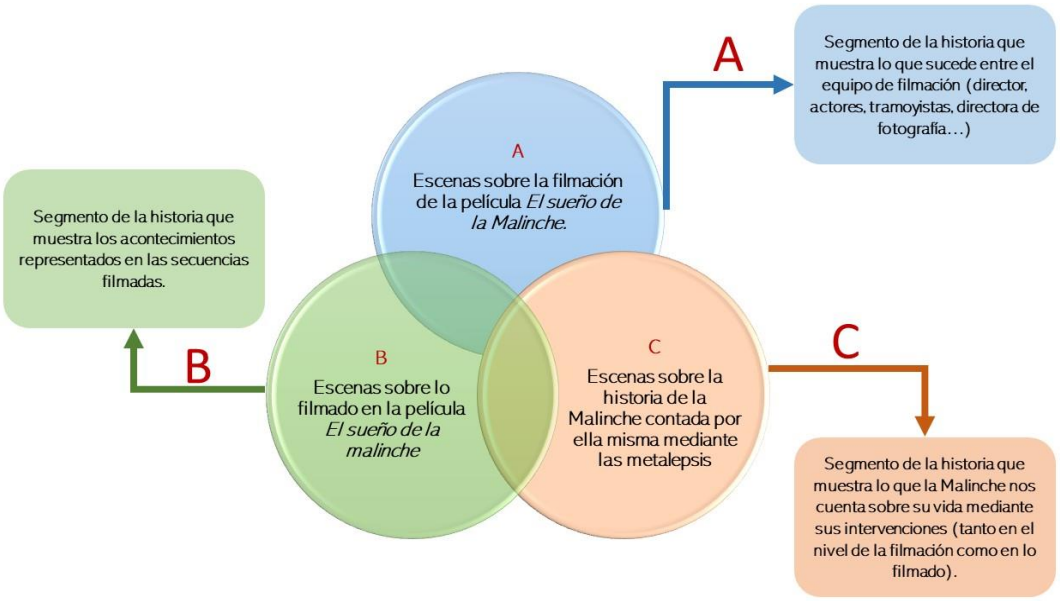


Ilustración 89: Entrelazamiento de los tres segmentos de la historia identificados en la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000).

III. La tercera facultad que posee esta instancia con respecto a la conformación del relato teatral consiste en poder organizar los segmentos de la historia que muestra de acuerdo con el ordenamiento temporal que le plazca (aunque intente que estas decisiones no la pongan en evidencia). Es decir, este narrador escénico cuenta con la libertad de ordenar las escenas de la obra a su antojo y también posee un dominio sobre el tiempo de la historia. En el caso de la obra que se estudia en esta investigación es posible identificar tres segmentos que contribuyen a la reconstitución progresiva del relato teatral (Ilustración 89).

En la Ilustración 89 es posible identificar tres segmentos de la historia que entrelazados conforman el relato completo de la obra. Como ya se mencionó, la

instancia escénica tiene la capacidad de organizar las escenas y de ir conformando la historia que nos muestra. En el caso de la obra *El sueño de la Malinche […]* se logran reconocer tres segmentos. En el segmento A podemos localizar todos aquellos acontecimientos sucedidos entre el equipo de filmación de la película. Es decir, aquí se nos expone la interacción entre cada miembro del equipo de filmación (director, actores y actrices, directora de fotografía, tramoyistas…). En este sentido, el segmento de la historia A está constituido por todas las escenas sobre la filmación de la película *El sueño de la Malinche.* En el segmento B de la historia se encuentra todo aquello que sucede en las secuencias que se van filmando para la constitución de la película. Por lo tanto, este fragmento contiene esas escenas que muestran lo filmado en la película *El sueño de la Malinche*. Finalmente, en el segmento de la historia C se pueden identificar todas las escenas que nos muestran lo que la Malinche histórica nos cuenta sobre su vida. Lo anterior se logra mediante las intervenciones que la protagonista realiza tanto en el segmento de la historia A, como en el B. Desde esta perspectiva, es posible dar cuenta de cómo (en el caso de esta obra en específico) se puede percibir una manipulación del material de la historia por parte de esta instancia escénica. En las Tablas 11, 12 y 13 se expone con mayor claridad este control por las escenas[111], pues, como se podrá ver, cada segmento de la historia se encuentra conformado por determinadas escenas[112] que nos muestran el orden que esta instancia quiere que sigamos para la reconstitución del relato teatral que construye para nosotros.

Segmento de la historia A identificado en la obra *El sueño de la Malinche […]*: en el set de filmación.			
Número de escena	**Personajes**	**Acontecimientos mostrados en el set de filmación de la película *El sueño de la Malinche* (s. XXI)**	**Páginas**
Escena 2	**Emilio Cimatl Óscar (agorero)**	**Los actores discuten con el director acerca de cómo salió la escena de la implantación del nombre y se deja ver movimiento en el set que incluye a los camarógrafos y a los tramoyistas,**	**117-118**

[111] La segmentación de las escenas se realizó tomando en cuenta que estas se caracterizan por ser unidades enmarcadas por la entrada y salida de uno o más personajes.

[112] El contenido analizado y expuesto en estas tablas será de gran utilidad para el estudio dialógico de la obra, pues, aquí se muestra lo que más adelante será interpretado como una estructura dialógica del texto dramático.

	Gabriela Tramoyista Octaviano (Jerónimo) Gonzalo	**estos últimos preparan la ceiba para la siguiente secuencia.**	
Escena 4	**Emilio Gabriela Octaviano (Jerónimo) Fernando**	**Los actores se preparan para la filmación de la secuencia donde Malinalli será obsequiada a Cortés y sus hombres. Se ve movimiento en el foro.**	**120-121**
Escena 8	**Aurora Emilio Gabriela**	**Aurora discute con Emilio acerca de lo complicado que sería filmar la secuencia de la doble traducción y le sugiere que todos hablen español, menciona que al fin y al cabo todo es ficción. El foro es preparado para la filmación de la siguiente secuencia.**	**124-125**
Escena 12	**Aurora Emilio Octaviano Gabriela**	**Aurora cuestiona a Emilio sobre los cambios en el libreto (cambios hechos por la verdadera Malinche). En el set se prepara la filmación de la secuencia sobre la matanza de Cholula.**	**130-131**
Escena 14	**Emilio Fernando Óscar**	**Mientras Fernando repasa sus líneas, se proyecta un fragmento ya filmado de la matanza de Cholula y la quema del teocalli. Emilio indica a Óscar que se prepare para filmar la secuencia donde acusa a la Malinche de traición por la matanza de Cholula.**	**132-133**
Escena 16	**Emilio Gabriela Fernando**	**El director de la película indica que se filmará la secuencia del encuentro entre Cortés y Moctezuma**	**136**
Escena 25	**Emilio Gabriela**	**El director de la película indica a Gabriela que se tome un descanso de quince minutos.**	**149**
Escena 26	**Emilio Aurora**	**Discuten sobre la posible violación de Malintzin, el director de la película alude a *El laberinto de la soledad* (1950) de Paz. Aurora expresa que la Malinche se entregó por amor y defiende la idea de que Cortés sí estaba enamorado de ella. Aurora acepta la secuencia presentada en verso donde se expone el amor entre los personajes históricos mientras el director quiere repetirla en prosa con mayor pasión y violencia.**	**150-152**
Escena 27	**Gabriela Emilio**	**Gabriela llama a Fernando por el micrófono por órdenes de Emilio y se retira.**	**152**
Escena 28	**Aurora Emilio**	**Aurora y Emilio continúan discutiendo acerca de la repetición de la escena. Aurora cede finalmente y se retira a que le retoquen el**	**152**

		maquillaje citando a Sor Juana: "Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón […]".	
Escena 29	**Gabriela Emilio**	**En el foro se disponen a grabar la secuencia 40 y no la de amor por no estar programada.**	**152-153**
Escena 32	**Emilio Aurora**	**Aurora le comenta a Emilio que la Malinche sí amaba a Cortés y este, sin tomarle importancia, la manda a prepararse para la secuencia de la "noche triste". Aurora le pregunta por las secuencias sobre la matanza en el Templo Mayor y por la de la muerte de Moctezuma, pero Emilio le dice que esas serán para mañana porque ya está oscuro.**	**156-157**
Escena 41	**Gabriela Emilio**	**Preparación de la secuencia final. Gabriela discute con Emilio acerca del porqué no se grabó la secuencia de la "noche triste". Emilio explica que, según el productor, la secuencia salía muy cara. Gabriela y Emilio acuerdan preparar el foro para grabar la secuencia final sobre el sueño.**	**167**
Escena 42	**Aurora Emilio Gabriela**	**Aurora, Emilio y Gabriela discuten la siguiente secuencia. Todos acuerdan preparar la escena del parto en el navío.**	**167-168**

Tabla 11: Organización de las escenas del segmento de la historia A identificado en la obra *El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos* (2000): en el set de filmación.

Segmento de la historia B identificado en la obra *El sueño de la Malinche […]*: Lo filmado en la película *El sueño de la Malinche*			
Número de escena	**Personajes**	**Acontecimientos mostrados en lo filmado en la película *El sueño de la Malinche* (s. XVI)**	**Páginas**
Escena 1	**Agorero Cimatl**	**Ceremonia de implantación del nombre de Malinalli (Malinche niña). En la ceremonia, el agorero expone el destino de la niña, un destino que implica angustia, deshonra y traición.**	**115-117**
Escena 3	**Gonzalo Octaviano (Jerónimo)**	**Jerónimo de Aguilar va en busca de Gonzalo Guerrero por órdenes de Cortés con el objetivo de que se una a la expedición. Gonzalo se niega a ir a la expedición debido a que ya formó una familia con una mujer maya.**	**118-120**
Escena 5	**Cortés Alonso Soldados Bernal Octaviano (Jerónimo)**	**Se lleva a cabo el primer encuentro entre Cortés y sus hombres y los nativos de la región. Cortés recibe 20 mujeres, unos penachos con plumas y unos collares de oro. Se procede al bautizo de las 20 mujeres, entre ellas Malinalli, a quien asignan**	**121-123**

	Fray Bartolomé Aurora (Malintzin)	**el nombre de Marina y es dada al capitán Puerto Carrero.**	
Escena 7	**Octaviano (Jerónimo) Cortés**	**Se descongelan los personajes y continúa la filmación de la secuencia. Cortés y Jerónimo descubren que Marina habla maya, por lo que Cortés pide que se la lleven**	**124**
Escena 13	**Anciana cholulteca Aurora**	**La anciana le advierte a Malintzin sobre la emboscada que planean los cholultecas contra el ejército de Cortés. Ambas acuerdan huir juntas para que Malintzin se case con su hijo.**	**131-132**
Escena 17	**Emilio Bernal Aurora (Malintzin) Cortés**	**Llegada a Tenochtitlan. Bernal habla maravillado al ver la ciudad de Tenochtitlán. Malintzin, interpretada por Aurora, funge como traductora entre Cortés y Moctezuma. Este último ofrece el palacio de Axayácatl a los españoles.**	**136-137**
Escena 20	**Carlos (soldado mensajero) Cortés**	**Cortés es enterado acerca del ataque en Villa Rica de la Vera Cruz ordenado por Moctezuma y ejecutado por Cuauhpopoca.**	**142**
Escena 43	**Aurora Agorero**	**Secuencia final, el agorero narra en tiempo pasado el futuro de Malintzin y de sus hijos María y Martín. Este último le comenta que se irá a España con su padre y que se casará con una noble. María se casará con un Don, Luis de Quesada que la hará ostentar en su casa las armas de su blasón.**	**168-170**

Tabla 12: Organización de las escenas del segmento de la historia B identificado en la obra *El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos* (2000): Lo filmado en la película *El sueño de la Malinche*.

Segmento de la historia C identificado en la obra *El sueño de la Malinche […]*: Historia de la Malinche contada por ella misma.			
Número de escena	**Personajes**	**Acontecimientos mostrados: Historia de la Malinche contada por ella misma en el nivel de la filmación y de lo filmado (s. XXI)**	**Páginas**
Escena 6	**Malintzin Emilio**	**Intervención de Malintzin histórica a nivel de la filmación (el resto de los actores quedan congelados, mientras Emilio habla con la Malinche). La Malinche verdadera se presenta en el set de filmación exclamando que los acontecimientos que se están filmando no fueron de esa manera. Le**	**123-124**

		explica cómo los españoles destruyeron su templo y ultrajaron a sus sacerdotes y dioses. La Malinche reclama al director de la película su ignorancia con relación a la historia y le menciona que fue ella quien hizo Dios a Cortés y quien lo bautizó como "el Señor Malinche"	
Escena 9	**Aurora (Malintzin) Cortés Malintzin**	**Intervención de Malintzin en el nivel de lo filmado. La Malinche real hace a un lado a Aurora, quien la interpreta en la película, y toma su puesto. La Malinche realiza la secuencia donde habla con Cortés pidiéndole que no se deje sobornar con los regalos que le envía Moctezuma. Le explica que Moctezuma cree que es un dios y lo persuade de no retirarse del lugar que siga adelante hacia su palacio.**	**126-128**
Escena 10	**Emilio Malintzin**	**Intervención de Malintzin en el nivel de la filmación. Emilio interrumpe la secuencia con un ¡Corte! Y Malintzin no se lo permite. Ambos discuten acerca de quién es el que manda y Malinche le comenta que la historia la hacen los actores que la viven. Pero, la secuencia continúa enseguida.**	**128**
Escena 11	**Malintzin Cortés**	**Intervención de Malintzin en el nivel de lo filmado. Malintzin habla con Cortés acerca del mito de Quetzalcóatl y lo persuade de hacerla su mujer para que deje de estar al servicio de Puerto Carrero.**	**128-130**
Escena 15	**Malintzin Emilio**	**Intervención de Malintzin en el nivel de la filmación. Muestra su inconformidad ante la secuencia del juicio. Malintzin se defiende y expone que ella no traicionó a nadie, explica que en su tiempo no había raza ni una nación llamada México. Le cuenta su historia de infancia, su procedencia y el cómo se convirtió en esclava a los doce años. Le explica a Emilio y al público (ruptura de la cuarta pared, apelación) que solo existe la raza humana y que todas las sangres ya se han mezclado.**	**133-136**
Escena 18	**Malintzin Emilio**	**Intervención de Malintzin en el nivel de la filmación. Malintzin verdadera explica a Emilio que fue la lucha de los pueblos sometidos por los aztecas y la lucha entre**	**138-139**

		ellos mismos lo que aprovechó Cortés para conquistar Tenochtitlán. Se cierra la escena con el cuestionamiento hacia Malintzin por parte de Emilio sobre si realmente amó a Cortés.	
Escena 19	**Cortés Malintzin**	**Intervención de Malintzin en el nivel de lo filmado. Representación del amor entre ella y Cortés. En un diálogo entre Malintzin verdadera y Cortés, con base en versos octosílabos se expone un amor mutuo. Un amor imposible debido al matrimonio de Cortés y su fe cristiana.**	**139-142**
Escena 21	**Cortés Malintzin**	**Intervención de Malintzin en el nivel de lo filmado. Cortés muestra su descontento a Malintzin ante el ataque de Moctezuma. Ella le aconseja y lo convence de que lo haga prisionero para que Moctezuma obligue a sus príncipes y nobles señores a que le rindan vasallaje a Cortés.**	**142-143**
Escena 22	**Malintzin**	**Aparte *ad spectatores*. Reflexiones de Malintzin lanzadas al público acerca de su papel como lengua de Cortés. Explica que aprender español siendo mujer le permitió hacer de ese dios su amante.**	**143-144**
Escena 23	**Cortés Bernal Malintzin**	**Intervención de Malintzin en el nivel de lo filmado. Moctezuma ya ha sido capturado. Malintzin verdadera pide hablar con él.**	**144-145**
Escena 24	**Malintzin Moctezuma**	**Intervención de Malintzin en el nivel de lo filmado. Moctezuma reclama a Malinche que su amante y señor haya matado a los cholultecas, que haya quemado templos y que haya impuesto a su dios con una crueldad no conocida en su mundo. Malintzin le comenta que busca tener un hijo fruto de una nueva estirpe. Una estirpe que sea el abrazo entre la aborigen y la española para que unca vuelva a ser una estirpe esclava de monarcas como Moctezuma. Malintzin reclama la muerte de su padre y los males que le ha hecho a su pueblo.**	**145-149**
Escena 30	**Aurora Cortés Malintzin**	**Intervención de Malintzin en el nivel de lo filmado. Despedida entre Malintzin y Cortés, él debe ir a luchar contra Narváez mientras Pedro de Alvarado se queda al**	**153-155**

		frente de la guarnición de la ciudad y de la vigilancia de Moctezuma. Aurora, quien interpreta a Malintzin participa simultáneamente en la secuencia junto con la verdadera Malinche. Mientras Aurora muestra una actitud sumisa ante Cortés, Malinche rompe con las expectativas y se muestra independiente, segura y empoderada. Participa en las decisiones de Cortés y le da consejos sin mostrar miedo ni debilidad.	
Escena 31	**Aurora Malintzin**	**Intervención de Malintzin en el nivel de la filmación. Reclama a Aurora por su interpretación de Malintzin, le explica que no debe proyectar demasiado amor ni sumisión en su interpretación. Aurora le pregunta si amaba a Cortés y Malinche le infiere que sí.**	**155-156**
Escena 33	**Malintzin Emilio**	**Intervención de Malintzin en el nivel de la filmación. Da sus argumentos con respecto a su papel en la conquista y explica que ella y la conquista no son lo mismo, pues mientras Cortés pretendía subyugar, ella buscaba liberar a todos los que vivían como esclavos del imperio azteca. Malintzin le confiesa a Emilio que sí se enamoró de Cortés y que para ella el amor era lo más importante en el mundo.**	**157-158**
Escena 34	**Cortés Malintzin Cimatl**	**Intervención de Malintzin en el nivel de lo filmado. Representación del encuentro entre Malintzin y su madre. Cimatl le pide perdón a Malintzin explicando que no pudo contra la voz de su marido. Malintzin le reclama por haberla entregado como esclava. Malintzin perdona a su madre dejándola ir del pueblo junto a su hermano. Cortés menciona que desde ese momento que Doña Marina es dueña y señora de todas las tierras que en herencia debió recibir de su padre.**	**158-160**
Escena 35	**Malintzin Emilio**	**Intervención de Malintzin en el nivel de la filmación. Discusión sobre la representación anterior. Malintzin y Emilio discuten acerca de las tierras dadas a Malintzin por parte de**	**160**

		Cortés. Emilio dice que ella le indujo esa idea a Cortés.	
Escena 36	**Carlos (Cuauhtémoc) Malintzin Don Justo Paso**	**Intervención de Malintzin en el nivel de lo filmado. Juicio a Malintzin. Ya en el juicio contra Malintzin Don Justo Paso funge como el juez. Malintzin pregunta por su abogado defensor, mientras Justo le comenta que ella no necesita uno. El juez pide que pase la primera testigo. Doña Catalina Xuárez Marcaida.**	**160-161**
Escena 37	**Catalina Malintzin Justo**	**Intervención de Malintzin en el nivel de lo filmado. Reclamo a Malintzin por ser amante de Cortés. Malintzin le comenta a Catalina que ella no se casó por amor, sino porque ella obligó a Cortés a casarse con ella para resguardar su honor. Catalina le reprocha sobre su hijo bastardo, fruto de su relación con Cortés. Don Justo Paso le dice a Malintzin y Catalina que en ese juicio no se está juzgando la fidelidad de Hernando, sino un delito mayor.**	**161-162**
Escena 38	**Carlos (Cuauhtémoc) Malintzin Justo**	**Intervención de Malintzin en el nivel de lo filmado. Cuauhtémoc culpa a Malintzin de su muerte y Malintzin lo culpa por los crímenes cometidos por Moctezuma. Le comenta que ambos fueron víctimas de manera distinta de poderes en pugna. Malintzin le reclama por acusarla ante la historia de traición y lo cuestiona sobre quién lo cuestiona a él, quien sólo recibe alabanzas de héroe. Lo juzga por haber luchado a favor de un imperio subyugador de pueblos. Malintzin acepta su culpa por la matanza de Cholula y le pregunta si él se hubiese dejado matar. El juez detiene a Malintzin y le dice que ella no es la fiscal de nadie, la caya.**	**162-164**
Escena 39	**Carlos (Cuauhtémoc) Malintzin Nezahualcóyotl**	**Intervención de Malintzin en el nivel de lo filmado. Malintzin llama a declarar a Nezahualcóyotl. Éste explica que en su tiempo su pueblo se alió con Tenochtitlán para derrocar al imperio Tepaneca quienes les imponían tributos y asesinaban a sus nobles señores. Malintzin comenta que**	**164-166**

		Nezahualcóyotl luchó por fines similares a ella y él no es acusado de traición.	
Escena 40	**Malintzin Justo**	**Aparte *ad spectatores*. Malintzin expone sus reflexiones al público. Conclusión del juicio. Malintzin menciona que con el mismo derecho con que Nezahualcóyotl se alió con los mexicas para derrumbar el poderío del pueblo que los sometía, con ese mismo derecho se alió a Cortés para derrocar al asesino de su padre y al opresor de su pueblo. El juez le reclama por exponer sus propias conclusiones y le pide no usurpar su puesto.**	**166**
Escena 44	**Malintzin Gonzalo**	**Intervención de Malintzin en el nivel de la filmación: Diálogo final entre Malintzin y Gonzalo Guerrero. Gonzalo le expone a Malintzin que él también fue acusado de traición por parte de los españoles por haber combatido junto con los mayas contra un capitán español. Menciona que él también es padre de una nueva estirpe y que ambos gozan del mismo sueño y que para los dos el amor está por encima de toda obligación. Malintzin le comenta que si el amor fuera la patria de todos no habría guerras. Ambos se toman de la mano e inician su salida recitando juntos su discurso de amor.**	**171-173**

Tabla 13: Organización de las escenas del segmento de la historia C identificado en la obra *El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos* (2000): Historia de la Malinche contada por ella misma.

A partir del análisis sobre la organización de las escenas de la obra expuesto en las Tablas 11, 12 y 13 se puede identificar cómo, a través de cada una de ellas, el narrador escénico nos muestra los acontecimientos que van sucediendo. De esta manera, como se expone en la columna *Acontecimientos mostrados* de cada uno de los segmentos de la historia, es posible reconocer en cada escena determinados hechos que simulan estar aconteciendo en el momento de la lectura. Es decir, como si fuéramos espectadores de lo que esta instancia nos muestra mediante la utilización de los recursos evidenciados en I y II (diálogos directos y acotaciones). En este sentido, el narrador escénico provoca la ilusión en el lector de asistir a los

acontecimientos mostrados a modo de que los perciba como los viven los personajes y también los advierta al mismo tiempo que estos últimos.

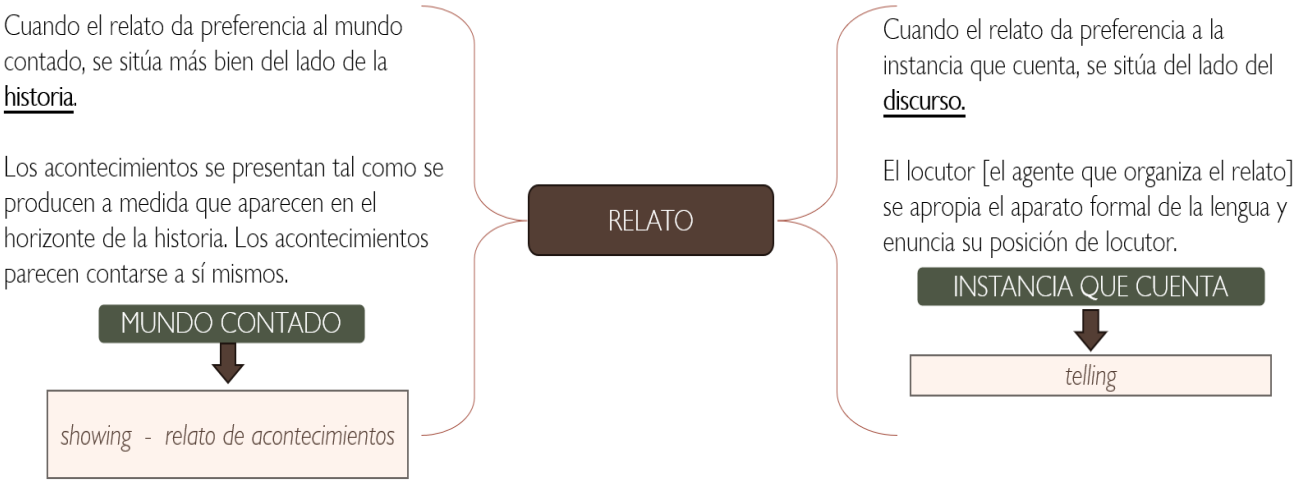


Ilustración 90: Los dos polos presentes en toda obra narrativa (Gaudreault, 2011: 111)

Desde esta perspectiva es claro que la instancia detrás de la obra dramática piensa en los posibles espectadores de la obra (más que en los lectores). Con base en los recursos de la diégesis mimética —la cual moviliza actores escénicos que no tienen problema en prescindir del narrador— aplicados al relato escénico, esta instancia da preferencia al mundo contado. Es así como los acontecimientos parecen contarse a sí mismos. Desde este punto de vista podemos entender que, de acuerdo con Gaudreault, (2011) "Una obra narrativa (película, novela u otra) resultaría así de una tensión entre dos polos: por una parte, el universo diegético (el mundo contado) y por otra el agente que organiza ese mundo (la instancia que cuenta)." (111). De esta manera, como se expone en la Ilustración 90, es posible que el relato se sitúe del lado de la historia y favorezca de este modo al mundo contado. Así, cuando esto sucede, los hechos se van presentando conforme aparecen en la historia, dando la impresión de que se cuentan a sí mismos a través de la técnica del *showing*. Sin embargo, cuando el relato beneficia a la instancia que cuenta se coloca del lado del discurso, provocando que el agente que organiza el relato enuncie su posición de locutor y recurra a la técnica del *telling.*

Lo que sucede con el relato teatral es que da preferencia al mundo contado y la instancia enunciadora parece no existir. No obstante, el hecho de que el teatro no muestre predilección por la instancia que cuenta no significa que no esté presente y que esta no sea la encargada de organizar todo el material dramático para la creación del relato. En cuanto a las técnicas que cada polo del relato pone en marcha, es posible hablar de una distinción importante en cuanto al *showing* y al *telling*. Siguiendo la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), el *showing* o mostración hace referencia a "una representación o dramatización relativamente no mediada de acontecimientos", mientras que el *telling* o narración es un informe mediado sobre dichos acontecimientos[113] (686). Como se puede ver, en la cita anterior se menciona que la mostración se encuentra 'relativamente no mediada', esto indica que no se trata de una técnica completamente inmediata o carente de mediador. Es decir, no se descarta la existencia de una instancia organizadora de la dramatización, sino que se hace un énfasis en lo que atrae la atención del lector, en este sentido: "mostrar dirige al lector hacia la historia, mientras que contar dirige al lector hacia el narrador[114]" (687).

En las Tablas 11, 12 y 13 es posible ver de qué manera la mostración domina la construcción de las escenas, pues, como ya se mencionó, en la tercera columna (de izquierda a derecha) de cada tabla está una breve descripción de los hechos que cada una nos presenta. De esta manera, el efecto de la mostración se manifiesta en la percepción de ver los acontecimientos a través de la lectura en el ahora. Es decir, cada una de las escenas nos muestra en presente lo que está aconteciendo; se logra así orientar la descripción de dichas escenas mediante la utilización de verbos en presente simple, en su mayoría, (esto expone una concordancia con lo que sucede con las acotaciones y que ya fue evidenciado en secciones anteriores). Así, por ejemplo, en la escena 26 localizada en la Tabla 11 podemos ver que los sucesos mostrados se resumen de la siguiente manera:

[113] Versión en español, el texto original en inglés es el siguiente: "The terms showing and telling refer to a difference in presentation: showing is a relatively unmediated enactment or dramatisation of events, while telling is a mediated report on them" (*Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 2005:686).

[114] Versión en español, el texto original en inglés es el siguiente: "[…] showing points the reader toward the story while telling points the reader toward the storyteller" (*Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 2005:687).

> Discuten sobre la posible violación de Malintzin, el director de la película alude a *El laberinto de la soledad* (1950) de Paz. Aurora expresa que la Malinche se entregó por amor y defiende la idea de que Cortés sí estaba enamorado de ella. Aurora acepta la secuencia presentada en verso donde se expone el amor entre los personajes históricos mientras el director quiere repetirla en prosa con mayor pasión y violencia.

Desde este punto de vista, es posible poner en evidencia la ilusión que tenemos al percibir los acontecimientos como si sucedieran al momento de la lectura, dejando ver que en el relato teatral hay una mostración[115] específica del medio en su manifestación textual. Es decir, el recurso a los diálogos directos, a las acotaciones y a la estructura de las escenas colabora a que se perciba una apariencia del relato escénico libre de cualquier patronazgo discursivo. No obstante, como señala Orecchioni (1980) "cualquier aserción lleva la marca de quien lo enuncia" (en Gaudreault, 2011: 110), por lo que es posible afirmar hasta este punto que sí hay una instancia orquestadora de todo el material dramático y que nos quiere hacer creer que no está ahí para organizar el relato que nos muestra. Esto nos lleva a reflexionar en un mecanismo propio del teatro que logra conformar el relato escénico y que constaría de dos capas de narratividad. Por un lado, tendríamos la narración implicada en el proceso de reconstitución del relato y, por otro lado, la mostración involucrada en el proceso de hacernos ver (dirigiendo nuestra atención a través de las acotaciones y diálogos) los hechos sucediendo al momento de la lectura del texto dramático. Es decir, este tipo de mostración surgiría como consecuencia de pensar en la obra como una representación y estaría apoyada en los recursos específicos del texto teatral evidenciados a lo largo de este análisis (funciones y efectos de los diálogos directos, de las acotaciones y de la manipulación de las escenas). Desde esta perspectiva, sí habría cabida al término 'relato teatral', pues, como ya quedó demostrado, no solamente se cumple con lo que postula Gaudreault en cuanto a lo que conlleva el concepto de relato (5.1.1),

[115] Remitirse al apartado 3.1.2.2 para ver la mostración específica del relato cinematográfico.

sino también se estaría cumpliendo con la exigencia de Genette al evidenciar la existencia de una instancia mediadora de la historia y las facultades que esta tiene en cuanto a la creación del relato (5.1.2). Con lo anterior quedaría claro que la obra dramática cuenta con un alto grado de narratividad gracias a los mecanismos y recursos expuestos a lo largo de estas líneas, pues se trataría de una narración encubierta y maquillada de mostración.

5.2 Heteroglosia, dialogismo y polifonía bajtinianos para el análisis de la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos*

Uno de los propósitos de esta investigación es poner a prueba las herramientas de análisis propuestas por M. M. Bajtín (heteroglosia, dialogismo, polifonía y cronotopo) en el discurso dramático seleccionado como objeto de estudio. Será en la sección 5.2 de esta tesis donde se aborden los primeros tres términos, pues, como ya se explicó en secciones anteriores (4.2.1), heteroglosia, dialogismo y polifonía funcionan de manera simultánea. Así, al ser nociones inseparables se retomarán de manera conjunta para el análisis dialógico de la obra dramática y serán presentadas conforme las características del objeto de estudio las requieran (más adelante se explicará la dinámica de este análisis). De esta manera, al igual que sucedió con el documental, el término cronotopo se expondrá en una sección distinta al permitir mayor independencia en términos de análisis. No obstante, se entiende que forma parte de la complementariedad de los conceptos heteroglosia, dialogismo y polifonía, por lo que únicamente por razones prácticas se expondrá el estudio del cronotopo en la obra en la sección 5.3 de esta investigación.

En el Capítulo II se encuentra la explicación teórica sobre los conceptos bajtinianos, que, como ya se mencionó, serán puestos a prueba en el discurso dramático, por lo que en este apartado se llevará a cabo la fase de análisis. Cabe recordar también que en el Capítulo IV se expuso cómo es posible aplicar estos términos en un discurso audiovisual que, como se evidenció en el apartado 3.1.2, posee características narrativas. Desde este punto de vista, tomando en consideración lo dicho en las secciones 5.1.1 y 5.1.2, es de una cualidad compartida con el texto dramático que aquí se estudia. Por ello, es posible afirmar que se trata de un elemento que las une [que une los discursos audiovisual y dramático, …]con la novela

en el sentido de que son soportes que constituyen un relato. Es decir, tanto la novela, como el documental y el drama presentan la exposición de una historia. En la idea anterior debe considerarse que cada uno de los medios[116] mencionados cuenta dicha historia con apoyo en los recursos propios de cada soporte.

Considerado lo dicho hasta el momento, cabe decir que la metodología propuesta para el estudio dialógico del documental será el punto de partida para poner a prueba dichas herramientas bajtinianas, en esta ocasión, en el drama abordado en esta investigación. Recordemos que el análisis bajtiniano del documental se llevó a cabo reconociendo, en primer lugar, los elementos que conforman un filme. Aquí tanto el montaje implicado en la construcción del relato como el factor audiovisual jugaron un papel relevante para el estudio (a estos se suman otros elementos propios del discurso cinematográfico presentados en el análisis del Capítulo IV). Desde esta perspectiva, ha llegado el momento de observar el funcionamiento de estas herramientas bajtinianas en un texto dramático, por lo que nuevamente se hace necesario reconocer los elementos implicados en este medio para dar cuenta de cómo se relacionan en sentido dialógico para la conformación de nuevos sentidos o nuevas lecturas sobre la Malinche.

Cabe mencionar en este punto que la propuesta metodológica para el estudio dialógico del documental se propuso bajo el entendimiento de que (tanto este medio como el drama) son discursos generados a partir de la comunicación humana. Es parte de nuestra naturaleza producir enunciados con nuevas interpretaciones emergidas a partir de la interacción con la palabra ajena. En este sentido, la obra *El sueño de la Malinche […]* es, al igual que el documental *Malintzin la historia de un enigma*, producto de diversas interacciones e interconexiones dialógicas que proponen, a partir de dichos procesos dialógicos, diversas lecturas sobre la imagen de la Malinche. Desde este punto de partida, la teoría expuesta en el Capítulo II de esta tesis y las reflexiones a partir de la misma redactadas en el Capítulo IV funcionan también para la inteligibilidad de estos últimos apartados de análisis.

[116] Debe mencionarse que esta investigación no tiene un enfoque intermedial (quizá se aborde esta perspectiva en futuros estudios). Al referirnos a medios estamos haciendo referencia a la definición propuesta por Marshall McLuhan (1964): "El medio es el mensaje". Como explica el autor en su libro *Understanding Media: The Extensions of Man*, el impacto de un medio no reside solamente en el contenido que transmite, sino en cómo transforma nuestra percepción, nuestros comportamientos y nuestras estructuras sociales.

Con base en lo anterior se propone exponer en esta sección un estudio dialógico del texto dramático *El sueño de la Malinche […]* que contemple dos segmentos. El primero abordará una explicación acerca de la estructura dialógica identificada en la obra. Es decir, se presentará cómo los elementos del discurso dramático interactúan entre sí, creando relaciones dialógicas que contribuirán a la conformación de una lectura particular del personaje histórico aquí tratado. En esta primera sección de análisis se busca también identificar la presencia de la heteroglosia y de la polifonía en dichos componentes estructurales. Lo anterior se desarrollará con base en ejemplos tomados del drama que representen la manera en la que se manifiesta cada noción bajtiniana. De esta manera, conforme se vaya abordando cada elemento estructural y atendiendo a las características del objeto de estudio, se irá presentando cada aspecto que proyecte determinada forma de interacción entre diversos lenguajes y distintas voces que muestren la manera en la que estas herramientas de análisis funcionan para el análisis discursivo. En la segunda etapa de análisis dialógico de la obra dramática (5.2.2) se llevará a cabo un estudio del discurso de los dos personajes principales del drama, con el propósito de dilucidar las diversas relaciones dialógicas establecidas entre las intervenciones discursivas de ambos personajes. Esto con el fin dar cuenta del proceso de generación de nuevas posturas de sentido en torno a la figura de la Malinche. Desde este punto de vista, este análisis tiene como objeto primordial dilucidar el proceso dialógico involucrado en la formulación de los criterios involucrados en el discurso de dichos personajes con respecto a Malintzin. Esto se vuele relevante porque la configuración de la figura de la Malinche es la motivación principal de sus discursos, por lo que cada uno proyecta con sus posturas una lectura distinta del personaje que será evaluada y repensada a lo largo de las escenas. De esta manera, como producto de esta segunda etapa de análisis se llegará a la identificación de lecturas específicas sobre la Malinche. Esto, claro está, como consecuencia del análisis desarrollado en ambas fases de este estudio.

5.2.1 Estructura dialógica identificada en *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos*

Como ya se mencionó en la sección anterior, la primera fase de análisis consiste en la identificación de la estructura dialógica de la obra. Es decir, se busca reconocer cada uno de los elementos implicados en la construcción del discurso dramático para poder explicar la

función que desempeña cada uno en términos dialógicos. Desde este punto de vista, se pretende dilucidar cómo se establecen relaciones de tipo dialógico para la producción de enunciados o interpretaciones particulares sobre la figura de la Malinche, a través de diversas manifestaciones discursivas. Como se puede apreciar en la Ilustración 91, se han identificado cuatro elementos principales que participan de manera dialógica en la construcción del discurso dramático *El sueño de la Malinche […]*. Enseguida se expondrá de qué manera colabora cada componente en la conformación de nuevas interpretaciones sobre la Malinche, sus representaciones, los discursos en torno a su papel en la Conquista y cómo se presentan la heteroglosia y la polifonía en determinados elementos:

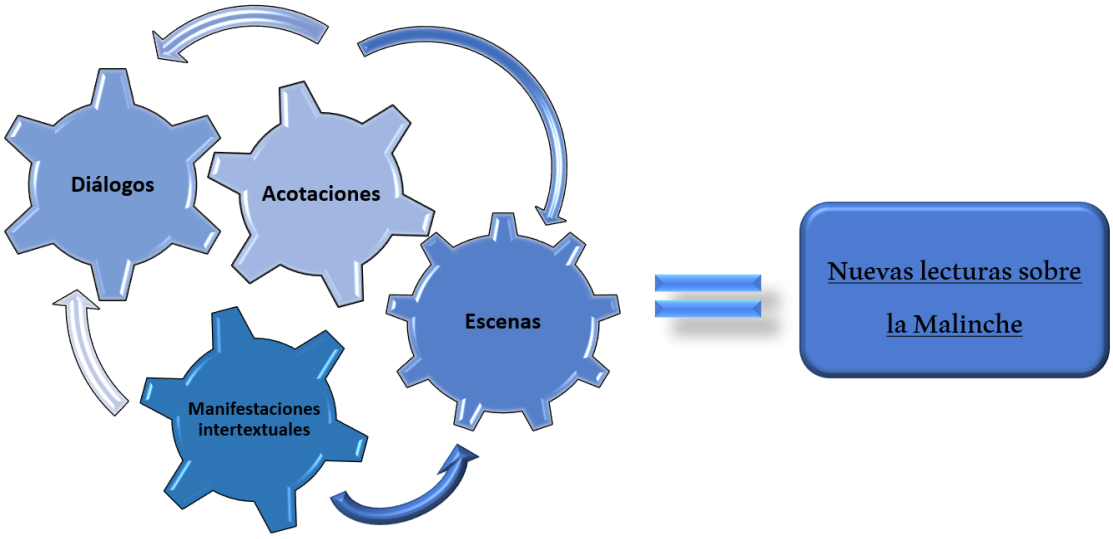


Ilustración 91: Esquema que muestra la interacción dialógica entre los elementos estructurales del texto teatral identificados en la obra El sueño de la Malinche […]

A) *Diálogos:* Los diálogos son el medio para la exposición de los argumentos involucrados en cada una de las interacciones que se presentan en la obra. Estos son el lugar principal donde se puede observar el proceso dialógico, por lo que fungen como el vehículo de cada postura crítica y dejan ver la interacción que se lleva a cabo entre los personajes. Un ejemplo claro de esto se identifica en la escena 6[117]. Lo que se presenta en dicha escena[118] es que, por medio de la primera

[117] La identificación de las escenas totales de la obra se puede localizar en las Tablas 11, 12 y 13 del apartado 5.1.2 de esta tesis.
[118] Fragmento citado anteriormente. Ver la escena en la sección 5.1.2 localizada en "Ejemplo 1: Coloquio entre Malintzin y Emilio".

metalepsis [119], Malintzin histórica establece su principal inconformidad con respecto a lo que el director de la película (Emilio) está proyectando en las secuencias filmadas. Con esto se inicia un proceso en el cual se desencadena una interacción dialógica entre ambos. En este sentido, a partir de este primer contacto, Emilio y Malintzin pondrán sobre la mesa determinadas discusiones con relación a la figura de la Malinche. Como se puede ver en los diálogos de ambos personajes, es posible reconocer la discordancia existente entre cada una de sus posiciones críticas, por lo que será con el resto de las interacciones que poco a poco se irá reconfigurando la imagen que Emilio tiene sobre Malintzin. Aunado a lo anterior, esta primera intervención de la Malinche en el nivel de la filmación marca lo que a lo largo de la obra se manifestará. Es decir, el drama busca proponer formas de percibir a Malinche distintas de las que se le han atribuido anteriormente y que la han convertido en una especie de estereotipo. Esta premisa será apoyada con base en las confrontaciones que se irán exponiendo (principalmente las llevadas a cabo en la secuencia sobre el juicio a la Malinche) Esta escena deja ver que lo que leeremos en adelante será una constante reevaluación de lo que se ha dicho sobre este personaje histórico. Así, el papel fundamental de los diálogos en el proceso dialógico de la obra consiste en exponer los intercambios entre los personajes (Emilio y Malintzin principalmente). Cabe mencionar que estos tienden a ser discordantes, por lo que dan pie a que los diálogos estén cargados de enunciados que defienden sus perspectivas. Será en el análisis del discurso de los personajes principales de la obra donde se dejará ver un estudio más profundo de cada discusión identificada con el fin de dar cuenta de cómo se reconfigura la imagen de la Malinche que Emilio tiene internalizada.

Presencia de la heteroglosia en los diálogos: La heteroglosia se puede reconocer gracias a la coexistencia de diversos lenguajes involucrados y plasmados en los diálogos. Uno de ellos se puede identificar con la presencia de diversas formas del español interactuando. Por ejemplo, la escena 3 de la obra:

[119] Ver nota 110.

OCTAVIANO (JERÓNIMO) Y GONZALO: *(Simultáneamente)* ¡Listo!
GABRIELA: ¡Cámara! ¡Acción!
(Gonzalo Guerrero, con adornos en cara y orejas, ataviado como indio maya, con túnica y sandalias, está sentado en su equipal (tipo de asiento de cuero con respaldo de bejuco entretejido) mientras arregla una red de pescador. Llega corriendo y en actitud de esconderse entre los arbustos, Jerónimo de Aguilar, cubierto sólo con taparrabo y llevando en la mano, un papel enrollado.)
GONZALO: ¿Quién es?
OCTAVIANO (JERÓNIMO): Jerónimo de Aguilar.
GONZALO: ¡Fray Jerónimo! ¿No estabais cautivo?
OCTAVIANO (JERÓNIMO): Sí, pero he escapado, merced a los ballesteros de Diego de Ordaz que nos conducirán, si vos deseáis uniros a nosotros, hasta las naves del capitán Hernán Cortés que nos espera en el cabo, para seguir adelante con su expedición.
GONZALO: ¿Qué noticias son ésas?
OCTAVIANO (JERÓNIMO): Las que hemos esperado por tanto tiempo… ¡venid, que pueden descubrirnos e impedir nuestra partida!
GONZALO: No, no, esperad… yo no puedo unirme a vos…
OCTAVIANO (JERÓNIMO): Mirad, si no creéis mi voz, aquí está la carta del capitán Cortés, os la leeré y entonces podréis juzgar por vos mismo… *(Abre la carta que llevaba enrollada y lee)* "Señores y hermanos: Aquí en Cozumel, he sabido que estáis en poder de un cacique detenidos, y os pido por merced que luego os vengáis aquí, a Cozumel, que para ello envío un navío con soldados, si los hubieses menester, y rescate para dar a esos indios con quien estáis; y lleva el navío de plazo ocho días para os aguardar; veníos con toda brevedad; de mí seréis bien mirados y aprovechados. Yo quedo en esta isla con quinientos soldados y once navíos; en ellos voy, mediante Dios, la vía de un pueblo que se dice Tabasco o Potonchán."[1] ¿Lo escucháis, Gonzalo?
GONZALO: Sí, lo escucho, hermano Aguilar: Yo soy casado y tengo tres hijos, y tiénenme por cacique y capitán cuando hay guerras; idos con Dios, que yo tengo labrada la cara y horadadas las orejas…
OCTAVIANO (JERÓNIMO): Eso no importa, los nuestros comprenderán…
GONZALO: "Y si viérais mis hijitos cuán bonicos son. Por vida vuestra que me déis de esas cuentas verdes que traéis, para ellos, y diré que mis hermanos me las envían de mi tierra."[2]
OCTAVIANO (JERÓNIMO): Mirad que el propio rey Carlos podría recompensaros por los daños que sufristeis en vuestra cara y orejas… ¿Estáis seguro, Gonzalo, de que no queréis venir?

> **GONZALO:** Como que desde el día que formé familia con mi mujer no hay raza ni reino que sea mayor que el amor de nuestra unión… idos con Dios y dejadme en mi estado que es el que yo elegí, y no olvidéis, hermano Jerónimo, que bien dijo Dios que sus hijos habríamos de tener libre albedrío (Del Río, 2000: 118-120).

En la cita anterior se puede ver que se está filmando una de las secuencias para la película *El sueño de la Malinche*. Aquí, los actores que interpretan a Jerónimo de Aguilar y a Gonzalo Guerrero —ya metidos en su papel— pronuncian en sus diálogos en español de España. Los elementos marcados con color gris corresponden a vocablos y conjugaciones que no tenemos en el español de México, pero que sí se tienen en el de España. Esta característica en los diálogos permite identificar aquellos personajes que pertenecen a un contexto del S. XVI, por lo que contribuyen a delinear una ambientación adecuada y próxima a las distintas situaciones que se exponen y que han tenido lugar en esa temporalidad. Además, en esta misma escena se puede ver cómo el lenguaje técnico propio del quehacer cinematográfico se hace presente, por lo que se pone en evidencia otro rasgo de la heteroglosia. Esto se deja ver al inicio de la escena donde Gabriela (directora de fotografía) da la indicación: "¡Cámara! ¡Acción!" que señala el comienzo de la filmación de la secuencia. Este tipo de jerga se puede ver a lo largo de la obra que aquí se analiza, pues toda la acción se desarrolla en un set de filmación donde hay actrices, miembros de la producción y demás elementos que evidencian su presencia mediante el lenguaje. Este rasgo también enriquece la diversidad lingüística de la obra y la dota de un estilo particular. Otro elemento que puede reconocerse en la escena 3 es la presencia de citas textuales (más adelante se abordará este elemento que forma parte de los factores dialógicos de la obra). El rasgo que las distingue son las comillas, pues estas están en el texto como fronteras de la palabra ajena. Es decir, a partir de la apertura de comillas y hasta el cierre de estas es posible identificar el fragmento de diálogo que se incrusta. Este factor forma parte de la polifonía presente en la obra y más adelante será discutida en conjunto con el estudio del discurso de los personajes principales del drama (Emilio y Malintzin). Otra escena que evidencia la heteroglosia de la obra es la

número 2 (y en general todas las escenas de la Tabla 11, es decir, aquellas que exponen la acción llevada a cabo en el nivel de la filmación de la película).

> **EMILIO:** ¡Corte!
> *(Los actores suspenden su interpretación de los personajes del siglo XVI. Cambia la iluminación, dejando ver las cámaras que antes permanecieron ocultas. Carmen que interpretaba a Cimatl, entrega la bebé a uno de los tramoyistas que en ese momento comienzan a retirar la utilería.)*
> **CIMATL:** Emilio, algo salió mal. El agorero se saltó un parlamento y yo no pude…
> **OSCAR (AGORERO):** No, no me lo salté, me lo cortaron… que es distinto.
> **EMILIO:** Está bien, Carmen, no te preocupes, salió bien. *(A Gabriela)* La toma se queda.
> **GABRIELA:** *(Lleva en la mano una bocina amplificadora de sonido y audífonos con micrófono, que le permiten comunicarse con los camarógrafos durante la filmación)* ¿Seguimos con "el sueño"?
> **EMILIO:** No, vamos a aprovechar el decorado para la secuencia 22.
> **GABRIELA:** *(A los camarógrafos)* ¡Secuencia 22!
> *(Los tramoyistas colocan unos arbustos y un equipal.)*
> **TRAMOYISTA:** ¿Sólo un equipal?
> **EMILIO:** Sí.
> **GABRIELA:** *(A los tramoyistas)* Preparen la ceiba para la siguiente secuencia. ¡Listos Jerónimo y Gonzalo! (Del Río, 2000: 117-118).

Esta escena, en contraste con la número tres, expone un registro más informal en el lenguaje de los personajes. Aquí se pone en evidencia la familiaridad que existe entre ellos al expresar sus opiniones con respecto a la filmación de la secuencia. Sin embargo, pese al ambiente de confianza que se detecta con este tipo de registro, es posible identificar los niveles jerárquicos que hay entre los personajes. En este sentido, se logra reconocer a Emilio como el que toma las decisiones sobre la labor que se está llevando a cabo en el set de filmación y a Gabriela como la segunda al mando al dar las indicaciones autorizadas por Emilio. De esta manera podemos ver cómo los personajes que aparecen en esta escena se dirigen a él buscando aprobación y consultando los siguientes movimientos en el set. Otro elemento que podemos identificar en esta secuencia es nuevamente la presencia de una jerga cinematográfica, pues esta discusión se desenvuelve justamente en un contexto donde se lleva a cabo la

filmación de una película. Por lo tanto, los participantes forman parte del equipo de producción y conocen bien el lenguaje utilizado. Esta cualidad distingue al segmento A de la historia (ver Ilustración 89, apartado 5.1.2), el cual expone los acontecimientos que se desarrollan en el set de filmación. En este sentido, las escenas de este segmento exponen aquellas interacciones entre los participantes de la producción y filmación de la película. Es decir, estas proyectan todo lo referente a las discusiones entre actores, director, directora de fotografía, entre otros, relacionadas con la filmación o con la preparación de las secuencias. Dado lo anterior, este será el registro característico de los intercambios comunicativos localizados en el segmento A de la historia que expone la obra. Este factor será también una señal de que se trata de acontecimientos situados en el siglo XXI, por lo que su registro también ayuda a distinguir la temporalidad de lo que se presenta en cada escena. Desde este punto de vista es claro que en la obra hay personajes de distintas épocas interactuando (del S. XVI y del S. XXI) por lo que será el tipo de dialecto o registro lo que nos ayude a ir interpretando de cada interacción.

En este punto deben mencionarse también las características del lenguaje del personaje de Malintzin histórica comparado con el de Aurora cuando interpreta a la Malinche en la película que se está filmando. La escena 9 ilustra muy bien esta cualidad:

> **AURORA (MALINTZIN):** Señor capitán. Me ha hecho llamar vuestra merced…
> **CORTÉS:** Acércate mujer… Deseo que me auxilies con la traducción…
> **AURORA:** *(Sumisa)* Como usted mande, señor… *(Malintzin se acerca a Aurora y la hace a un lado.)*
> **MALINTZIN:** Vete de aquí… yo tomaré mi puesto… Desaparece… *(Aurora queda en la oscuridad mientras Malintzin toma su lugar y le habla a Cortés con altivez)* Los embajadores enviados por el emperador Moctezuma piden licencia para abordar.
> **CORTÉS:** Diles que pueden hacerlo. *(Se sienta en una silla de tijera, disponiéndose a escuchar a la embajada)*

(Los indios se acercan quedando a cierta distancia de Cortés. Sólo uno de ellos, el que lleva en la mano una pluma de ave y un papel de amate se aproxima más a Cortés y se prepara para pintar su retrato.)
MALINTZIN: Los embajadores te ofrecen en obsequio oro en vasijas, gallinas y faisanes, oro en collares, legumbres y venados, oro en pepitas, plumas y mantos de algodón, un sol de oro y una luna de plata, penachos multicolores y pájaros de oro, figurillas de plata y ¡oro! ¡oro! ¡oro!
CORTÉS: Diles que mucho les agradezco…
MALINTZIN: Pero ¿tú sabes por qué te ofrece todo esto?
CORTÉS: Porque así es la costumbre.
MALINTZIN: No, porque Moctezuma quiere que te vayas por donde viniste, que retrocedas y te conformes con tu limosna de oro…
CORTÉS: ¿Qué insinúas, Marina?
MALINTZIN: "Doña Marina", por favor… Si quieres que te respeten, el respeto debe comenzar por el que le tengan a tu "lengua" que soy yo, y ¿cómo pueden respetarla, si tú no la dignificas? El respeto a tu "lengua" debe comenzar por ti mismo…
CORTÉS: Está bien, "doña Marina" ¿qué es lo que insinúas?
MALINTZIN: Que no dejes que te sobornen… quien acepta un soborno no llega a ser ni rey, ni emperador, ni Dios: es sólo un limosnero.
CORTÉS: ¡Marina!
MALINTZIN: ¡Doña Marina, por favor!
CORTÉS: Es mucho tu atrevimiento…
MALINTZIN: Menor que tu ambición… Si quieres el poder, no aceptes el soborno que te ofrecen…
CORTÉS: ¿Cómo rechazar tanta riqueza?
MALINTZIN: Los aztecas son astutos como la zorra, agudos como la vista del águila, crueles como el jaguar y venenosos como serpientes viperinas. No te dejes embaucar con sus regalos y sus mimos… Lo que quiere Moctezuma es que te vayas, que te esfumes y lo dejes disfrutar en paz su trono de emperador. Su soberbia es tanta que se hace servir por nobles y no por esclavos; que ha mandado esculpir en piedra su efigie en Chapultepec; y no contento con eso, ha hecho escribir la historia de su reinado pintándolo como el más ilustre emperador de todos los tiempos. Por eso quiere que te vayas… y te ofrece un soborno…él cree que eres el dios Quetzalcóatl. Hazlo creer que así es…
CORTÉS: ¿Yo, un Dios?
MALINTZIN: Sí, porque ese Dios prometió volver en un año Ácatl, como en el que ahora llegas… y era de ojos claros como el mar, y blanco y barbado como tú…
CORTÉS: ¡Yo, un Dios!
MALINTZIN: Sí, tú… un Dios. ¿Te va bien la vestidura?
CORTÉS: ¿Por qué no?
MALINTZIN: Entonces… diles que no te irás… que deseas encontrarte con Moctezuma.

> **CORTÉS:** Díselos tú, pues tú eres mi "lengua" … y añade que aceptaré el regalo como muestra de la hospitalidad que me dará allá en sus tierras de *culhúa* (Del Río, 2000: 126-128).

Como se puede ver en la escena anterior, Aurora proyecta con su lenguaje (líneas marcadas con color gris) una sumisión que discrepa totalmente de la identificada en Malintzin histórica (líneas subrayadas). Esta actitud en Aurora es la motivación principal para que Doña Marina tome su lugar en la filmación de la secuencia y la haga a un lado de manera autoritaria y altiva. Lo que Malintzin deja ver mediante su lenguaje tanto oral como corporal es una seguridad que la hace dirigirse a Cortés de manera atrevida y directa. Esta cualidad en el lenguaje del personaje de Malintzin seguirá en el resto de la obra en cada interacción que tiene (tanto con los personajes de la obra, como con el público cuando realiza las apelaciones) logrando proyectar con esto determinados rasgos que apoyarán la reconfiguración de su imagen. Aunado a lo anterior, la forma de hablar de Malintzin pone en evidencia el conocimiento que posee en términos socioculturales de los aztecas y deja ver la relación que tiene con ellos al caracterizarlos para Cortés de la siguiente forma: "Los aztecas son astutos como la zorra, agudos como la vista del águila, crueles como el jaguar y venenosos como serpientes viperinas" (Del Río, 2000: 127). Otro factor que pone de relieve la heteroglosia de la obra es la coexistencia de palabras de origen español con el náhuatl, este vocabulario dota a la obra de una caracterización particular, pues contribuye a que se cree un ambiente adecuado al contexto que se intenta plasmar. Ejemplo de esto se localiza en el diálogo del agorero en la primera escena de la obra:

> **AGORERO:** ¿Acaso sean vueltos en uno mismo
> Huitzilopochtli y el dios Quetzalcóatl?
> ¿La guerra y el amor?
> ¿Acaso el signo de tu nacimiento
> el día Ce Malinalli no es temible?
> ¿Acaso caerá la mala ventura
> sobre tu familia y tu pueblo,
> vuestros hijos y nuestros nietos?
> Malinalli, niña nacida de tu madre Cimatl,
> esposa única del rey de Olutla,
> en un día nefasto

Ce Malinalli,
del mes Toxcatl
del año once Acatl,
no creas que la fortuna
que ahora te rodea será eterna,
si hoy te glorifican en tu alta cuna
mañana acaso sólo
recibas de tus hijos maldiciones,
porque como la diosa de la tierra
que en tu signo se ora y se venera,
pasa del día a la noche
y de la noche al día
para volver a la región mortuoria
del gran Mictlantecutli,
así tu vida pasará de uno
a otro estado en secuencia temible.
¿Acaso sea tu voz
la que ha de desplomarte
de la altura de tu luciente sino?
¿Acaso como el humo de copal
ascenderás de nuevo hasta el cielo
treceno para caer nuevamente
en el oscuro abismo
como la diosa Coatlicue que rige
tu ambiguo destino?
¿Acaso cada noche
habrás de descender tal como ella
a la profunda región de los muertos
arrastrando cual sombra,
a la bestia de los malos agüeros
de los *Ce Malinalli* tenebrosos
del horror y la angustia
del dolor y la muerte,
de la deshonra y de la traición? (Del Río, 2000: 115-117)

Con el ejemplo anterior se ponen en evidencia dos características de la heteroglosia de la obra. Por un lado, está la presencia de palabras del náhuatl conviviendo con un español de España. Esto, como se ha dicho en líneas anteriores, contribuye a la construcción de un estilo propio de la obra que al mismo tiempo crea ambientes adecuados a los acontecimientos que se exponen, especialmente en el contexto del

S. XVI. Por otro lado, es posible identificar que el diálogo está en forma de verso libre. Es decir, el recurso al lenguaje poético en la obra diversifica aún más la heteroglosia, pues se trata de un uso lingüístico particular que dota de ritmo y musicalidad a los diálogos. Son seis las escenas que contienen este tipo de lenguaje (1, 19, 24, 39, 43 y 44); aquí se ejemplificarán las dos primeras en aparecer en la obra:

- Escena 1 (citada anteriormente): El agorero expone Cimatl el destino que le depara a la bebé Malinalli en forma de verso. Como se puede ver en el ejemplo citado anteriormente, el verso libre es el vehículo del primer diálogo que se pronuncia en la obra. El contenido de este detalla, recurriendo en su mayoría a preguntas retóricas, parte de lo que la Malinche sufrirá. Se habla de traición, deshonra y maldiciones que ella recibirá de parte de sus hijos. Este diálogo pone sobre la mesa el tema en el cual girarán todas las reflexiones con respecto al personaje, por lo que su función también es la de dar un panorama de lo que sabemos de la Malinche. Es decir, nos expone una de las imágenes que se tiene de ella y que será debatida en las escenas subsecuentes.
- En el diálogo de la escena 19[120] se puede ver un ejemplo de cómo el verso es el medio para exponer el amor que Malintzin y Cortés se tenían.

  A lo largo de este fragmento se puede identificar en los diálogos un registro poético donde los versos ayudan a exponer, como ya se mencionó, el amor que hay entre la Malinche y Cortés. A partir de cada verso se puede reconocer un amor[121] que es explicado con base en metáforas que involucran elementos de la naturaleza. Se observa además un vocabulario

[120] En la sección 5.2.2 de esta tesis será analizado este fragmento de la obra, por lo que el contenido de este podrá localizarse en dicha sección para evitar citas duplicadas.

[121] En esta obra es posible identificar cómo el texto de manera ficcional proyecta un amor entre los protagonistas, por lo que a lo largo de este análisis se atenderá este rasgo tal como se propone en el drama. No obstante, al tratarse de un tema que genera discusión, se abordará en las conclusiones de esta investigación con el fin de exponer de manera crítica lo referente a este tópico de la historia de Malintzin desde la perspectiva de la autora de esta tesis.

que distingue a esta escena en particular, pues este tipo de lenguaje contribuye a intensificar una atmósfera apasionada entre los personajes.

B) *Acotaciones:* Las acotaciones tienen una función de complemento de los diálogos. Es decir, estas presentan tanto los elementos espaciotemporales, como la entonación y los movimientos corporales involucrados en la ejecución de la oralidad implicada en ellos. Esto se vuelve un factor importante a la hora de interpretar cada uno de los diálogos, pues una indicación distinta a la expuesta en determinados momentos de la obra daría como resultado una alteración en el mensaje. Los siguientes ejemplos ponen de relieve entonaciones y movimientos corporales que complementan los diálogos y contribuyen a que, como lectores, podamos delinear de forma específica la manera en la que estos son pronunciados: Ejemplo 1, entonación: Este diálogo es tomado de la escena 5 (p. 121-123) donde se lleva a cabo el primer encuentro entre Cortés y sus hombres y los nativos de la región. Cortés recibe 20 mujeres, unos penachos con plumas y unos collares de oro. Se procede al bautizo de las 20 mujeres, entre ellas Malinalli, a quien asignan el nombre de Marina y es dada al capitán Puerto Carrero. El diálogo pertenece a Jerónimo de Aguilar (quien en ese momento está fungiendo como intérprete de Cortés) al momento de explicarle a Cortés la razón de los regalos que le llevan los nativos de la región.

> **OCTAVIANO (JERÓNIMO):** Dicen que así lo han entendido ahora y que, en recompensa de sus errores, traen para vuestra merced algunos regalos, entre ellos veinte mujeres de las que ellos tienen por esclavas para que os muelan el pan de maíz, así como *(Malicioso)* para que os sirvan en otros menesteres, en vista de que os ven sin mujeres… (Del Río, 2000: 122).

En el ejemplo anterior es posible ver que la acotación marca un momento específico en el cual hay una entonación o flexión que acompaña el mensaje. Como ya se mencionó, la existencia de esta indicación agrega de manera complementaria el modo en el cual se manifiesta la oralidad. En este caso, dicha entonación apoya la siguiente interpretación: las mujeres que les están dando no solo serán sus

esclavas, sino que serán usadas para saciar sus necesidades sexuales. De esta manera, una acotación complementa o apoya un significado que muchas veces no se encuentra en los diálogos de manera literal.

Ejemplo 2, movimiento corporal: El siguiente diálogo entre Malintzin y Emilio es tomado de la escena 33. Aquí Malintzin interviene en el nivel de la filmación para dar sus argumentos con respecto a su papel en la conquista y le explica a Emilio que ella y la conquista no son lo mismo. Mientras Cortés pretendía subyugar, ella buscaba liberar a todos los que vivían como esclavos del imperio azteca. Malintzin le confiesa a Emilio que sí se enamoró de Cortés y que para ella el amor era lo más importante en el mundo.

> **MALINTZIN:** Emilio ¿qué estás filmando? ¿una película sobre la Conquista o sobre mi vida?
> **EMILIO:** Casi casi son una misma cosa.
> **MALINTZIN:** ¡Qué equivocado estás! Mi vida no tiene nada que ver con la Conquista.
> **EMILIO:** Ah, ¿no? A ver… barájamela más despacio…
> **MALINTZIN:** Una guerra de conquista busca subyugar a alguien, sea una persona o un pueblo…
> **EMILIO:** *(Afirmando con la cabeza)* Hm.
> **MALINTZIN:** Una guerra revolucionaria busca liberarse de un yugo, sea de una persona o de un pueblo…
> **EMILIO:** *(Afirmando)* Hm.
> **MALINTZIN:** La guerra de Cortés pretendía subyugar… la mía en cambio pretendía liberar… (Del Río, 2000: 157).

Aquí se puede ver cómo la acotación que indica "*Afirmando con la cabeza"* agrega significado con el señalamiento de dicho movimiento corporal. Además, esto aporta una actitud en Emilio que lo coloca en una situación que le pesa aceptar, pues los argumentos que le da Malintzin son válidos, pero él se muestra con poca disposición de aceptarlo abiertamente. Esto lo lleva a no mencionar un "sí" de manera literal y se limita a afirmar con un movimiento de su cabeza. Por lo anterior, es posible ver que las acotaciones logran complementar el contenido de los diálogos a tal grado que, en varias ocasiones, mandarán mensajes que no necesitan palabras para exponerlos.

Aunado a lo anterior, las acotaciones cumplen el rol de situar espaciotemporalmente los diálogos, por lo que gracias a ellas es posible identificar cuándo y dónde se dicen. Un ejemplo claro de esto se puede ver al inicio de la obra:

> *(Se ve al fondo la silueta de una pirámide y un teocalli en el poblado de Painalá, cerca de Coatzacoalcos, unos días después del nacimiento de la hija del rey de Olutla y Xaltipan, nacida el día* **Ce Malinalli** *del mes* **Toxcatl** *del año 11* **Acatl** *(Caña). Con equivalencia aproximada en el calendario cristiano al 9 de mayo de 1503). Ceremonia de implantación del nombre y adivinación de su suerte, por el* **tonalpouhque**, *o sacerdote intérprete del* **tonalpohualli** *(libro de adivinación). Sobre un tapete de henequén, Cimatl sentada sobre sus propios pies, le muestra a la bebé que lleva en los brazos al* **tonalpouhque**, *quien, vestido con taparrabo y manta de algodón blanco sobre los hombros, e inclinado sobre ella, le muestra, a su vez, la hoja de amate con el signo del heno retorcido, símbolo del día de nacimiento de la bebé. Varias mujeres llevan incensarios de barro con copal para ahumar a la bebé. Se escucha el tam-tam de un teponaztle)* (Del Río, 2000: 115).

La acotación anterior no solamente caracteriza el espacio donde se llevarán a cabo los diálogos subsecuentes, sino que también se habla de la temporalidad a la cual pertenece dicha interacción. Esto se vuelve relevante porque la obra expone acontecimientos situados tanto en el S. XVI como en el S. XXI, por lo que este tipo de señalamientos contribuyen a que lo dicho se interprete de acuerdo con la temporalidad y espacialidad correcta.

Rasgos de la heteroglosia en las acotaciones: Una característica que acompaña la heteroglosia de la obra es que los movimientos corporales y los registros indicados en las acotaciones (entonaciones, actitudes y volumen de voz) son también formas de lenguaje que entran en interacción en este proceso dialógico. Estas cualidades contribuyen a la exposición de cada argumento, pues modelan su sentido (como se expuso en los ejemplos anteriores). Aunado a esto, es posible encontrar en ellas vocabulario propio de otras lenguas, náhuatl en su mayoría (ver palabras marcadas en negritas del ejemplo anterior) y es en las acotaciones también donde se puede identificar la indicación de incluir material audiovisual para la exposición de acontecimientos. Un ejemplo de esto último se identifica en la escena 14 (p. 132-

133) donde se puede ver cómo, mientras Fernando repasa sus líneas, se proyecta un fragmento ya filmado de la matanza de Cholula y la quema del teocalli:

> *(Mientras Fernando repasa sus líneas, se proyecta en el ciclorama el fragmento ya filmado de la matanza de Cholula y la quema del teocalli)* (Del Río, 2000: 132)

El ejemplo anterior evidencia la presencia de un tipo de lenguaje que, pese a solamente estar señalado en la acotación, como lectores también podemos identificar este tipo de discurso audiovisual para incluirlo en nuestra representación mental, aunque no lo veamos o escuchemos materialmente. Este último rasgo de la heteroglosia presente en las acotaciones genera un escenario donde el lenguaje cinematográfico (escenas ya filmadas de la película) interactúa con el dramático, por lo que en términos de estilo posee gran relevancia para la interpretación de la obra.

C) *Manifestaciones intertextuales:* En este punto se hace necesario explicar lo que se entiende por intertextualidad y mencionar cuáles son las principales formas en las que esta se manifiesta en la obra aquí analizada. Para ello se acudirá al estudio introductorio del libro *Imágenes intertextuales* (2015). En dicha introducción se puede identificar que la noción intertexto se caracteriza por: "atributos que van más allá de él. No está delimitado, sino des-limitado, puesto que sus componentes se refieren a unidades de uno o varios textos. Por lo tanto, hay una doble coherencia" (Plett, citado en Gutiérrez Estupiñán y Velasco Marín, 2015: p. 11). Con lo anterior se entiende que se trata de textos que "exhiben una estructura creada antes del texto" (Gutiérrez Estupiñán y Velasco Marín, 2015: p. 11). Es decir, se trata de aquellos discursos que contienen manifestaciones textuales de otros enunciadores. Desde esta perspectiva, estas incrustaciones textuales serían propensas a nuevas interpretaciones acordes a sus nuevos contextos textuales. Las formas de intertextualidad que se pueden reconocer en la obra son tres: cita, referencia y alusión. En la siguiente tabla se encuentran las conceptualizaciones de cada una de ellas junto con un ejemplo tomado de la obra *El sueño de la Malinche […]*:

Principales formas de intertextualidad identificadas en la obra:	Definición	Ejemplo
Cita	Se trata de la relación interdiscursiva básica. Es una repetición intertextual, es decir, un pre-texto es reproducido de manera literal en un texto subsecuente. Plett indica que una cita se encuentra encajada en dos contextos: por un lado, el contexto del texto original y por otro, el contexto donde es citado (Gutiérrez Estupiñán y Velasco Marín, 2015: p.15-16).	**GONZALO:** "Y si viérais mis hijitos cuán bonicos son. Por vida vuestra que me déis de esas cuentas verdes que traéis, para ellos, y diré que mis hermanos me las envían de mi tierra."[2] Nota al pie 2: Citado por Bernal Díaz del Castillo. Ibídem, 44. (Del Río, 2000: 119).
Referencia	De acuerdo con las autoras, una referencia existe cuando se menciona el título de una obra, el nombre de su autor o a un personaje o situación concreta del relato. Es decir, hay una referencia cuando se remite a otro texto sin crear una relación directa como lo que sí sucede en la cita (Gutiérrez Estupiñán y Velasco Marín, 2015: p.12). La referencia se considera como el único tipo de intertextualidad obligatoria (Gutiérrez Estupiñán y Velasco Marín, 2015: p.17).	**EMILIO:** No, no… en primer lugar le faltó pasión, es un amor que tiene que ser más violento, por no decir, que es una violación… **AURORA:** Ah, ya apareció "El laberinto"… yo no estoy de acuerdo, Emilio, la Malinche no fue violada, se entregó por amor… (Del Río, 2000: 150).
Alusión	La alusión se considera un tipo de intertextualidad más discreta e implícita. Esta no siempre es intertextual y es leída en su contexto inmediato. Es decir, no hace falta remitirse al texto del cual procede ni tampoco al acto de enunciación del cual antecede (Gutiérrez Estupiñán y Velasco Marín, 2015: p.18). De esta manera, la alusión "establece una relación indirecta con un texto que debe ser conocido del lector" por lo que su efecto e interpretación depende	**EMILIO:** Por algo le decían a la Malinche: la lengua de Cortés… **AURORA:** No… por algo le decían a Cortés: el señor Malinche. **EMILIO: ¿**Tú quoque Brutus? **AURORA:** ¿Cómo? **EMILIO:** Nada, olvídalo… bien, cortemos esa escena vamos a la secuencia 38, la de los mensajeros de Moctezuma y… te haré la

	del lector (Gutiérrez Estupiñán y Velasco Marín, 2015: p.12).	concesión de que la Malinche ya hable español. (Del Río, 2000: 125).

Tabla 14: Tipos de intertextualidad identificados en la obra El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos (2000).

La presencia de estas formas de intertextualidad pone en evidencia la adopción o refutación con respecto a la postura ideológica del enunciado citado, referido o aludido. Lo que se puede observar en los ejemplos de la Tabla 14 es que, en el caso específico de la cita ahí expuesta, es posible decir que a lo largo de la obra se recurre a ellas en los diálogos de los personajes con el fin de invocar a la voz de autoridad en el tema. Bernal Díaz del Castillo es uno de los cronistas a lo que se recurre con frecuencia para abordar temas relacionados con la conquista. En este caso se acude a su voz para hablar sobre Gonzalo Guerrero y su situación con respecto a que formó una familia con una mujer maya. En el ejemplo de la referencia, es posible ver que se expone claramente un desacuerdo ideológico con las ideas contenidas en el libro de Octavio Paz *El laberinto de la soledad*. Como se puede ver, Emilio y Aurora discuten sobre la posible violación que sufrió Malintzin a manos de Cortés. De ahí que Aurora haga referencia al libro de Paz, pues en su libro el autor expone que los mexicanos somos producto de la violación. Aurora cree que Malintzin se entregó por amor, por lo que ahí radica su desacuerdo. En ejemplo de la alusión, se puede percibir que se trata de un elemento de erudición. "¿Tú quoque Brutus[122]?" que significa "¿tú también, Brutus?" fueron las últimas palabras de Julio César antes de ser asesinado por su hijo Brutus. Emilio acude a estas palabras para expresar que Aurora, al igual que Malintzin, le dice que a Cortés le decían el señor Malinche. Sin embargo, Aurora no lo comprende porque ella no presenció su conversación con Malintzin, por lo que las palabras de Emilio son solo para él y para los lectores. En este sentido, se detecta un elemento ornamental y de erudición, pues se requiere conocer con mayor detalle el contexto

[122] En este estudio se está respetando la grafía de esta oración. Sin embargo, se reconoce que, al tratarse de una frase en latín, el pronombre va sin acento [*tu*] y no debe escribirse el signo de interrogación de apertura [¿].

de donde surge dicha expresión. Si el lector ignorase ese dato, pasa de largo y no se produce mayor efecto.

Otro ejemplo de este tipo de manifestaciones intertextuales es el epígrafe localizado al inicio de la obra, mismo que anuncia una de las premisas que se proponen:

> *... escucha bien, mira con calma: he aquí a tu madre, tu señora, de su vientre, de su seno te desprendiste, brotaste. […] …no hagas quedar burlados a nuestros señores por quienes naciste. No les eches polvo y basura, no rocíes inmundicias sobre su historia, su tinta negra y roja, su fama.*
> *Códice Florentino, Libro VI, fol s. 74-77* (Citado en Del Río, 2000: 113).

El epígrafe anterior tiene la función de anunciar una de las lecturas sobre la imagen de la Malinche que se propone en la obra. Esta consiste en ofrecer una alternativa que no la juzgue como se le ha juzgado hasta el momento. Se invita a verla como la madre de la estirpe mestiza y nos pide a sus hijos no maldecir su historia. Este epígrafe también hace referencia a la fama negativa que se ha ido configurado sobre la Malinche, especialmente en cuanto a que fue una traidora, pues este dato ha quedado grabado en la memoria colectiva de los mexicanos (los hijos mestizos a los que se hace referencia). Otra de las funciones que se pueden identificar con el uso de este tipo de información consiste en evidenciar lo que se presenta en los diálogos. En este sentido, recurrir a citas textuales equivale a incluir material probatorio, por lo que nuestra postura con relación al tema podría verse motivada al darnos cuenta de que la obra se basa en contenido verificado o adquirido de fuentes distintas a la obra y provenientes de voces relevantes en el tema. Un ejemplo de esto se puede ver en el siguiente diálogo tomado de la escena 39 (p. 164-166). Aquí se expone parte del juicio donde se acusa a Malintzin de traicionar a su pueblo. Malintzin llama a declarar a Nezahualcóyotl para alegar su defensa y este le explica que en su tiempo su pueblo se alió con Tenochtitlan para derrocar al imperio Tepaneca, pues estos les imponían tributos y asesinaban a sus nobles señores. Malintzin comenta que Nezahualcóyotl luchó por fines similares a ella y

él no es acusado de traición. La escena finaliza con las siguientes palabras, dirigidas a Malintzin, a Cuauhtémoc y al fiscal:

> **NEZAHUALCÓYOTL:** "Es que acaso se vive de verdad en la tierra?
> ¡No por siempre en la tierra,
> sólo breve tiempo aquí!
> Aunque sea jade: también se quiebra;
> aunque sea oro, también se hiende,
> y aun el plumaje de quetzal se desgarra;
> ¡No por siempre en la tierra:
> sólo breve tiempo aquí!"[6]
> *(Se apaga la luz que iluminaba a Nezahualcóyotl)*
> **Nota al pie:** [6] Ms. Cantares mexicanos, f 16 v – 17 r, trad. Ángel María Garibay, Poesía náhuatl, t II, 2-4.
> (Del Río, 2000: 165-166).

El ejemplo anterior claramente expone cómo un diálogo está compuesto por una cita textual en su totalidad. En este caso se trata de la traducción de uno de los poemas de Nezahualcóyotl que hace referencia al carácter cambiante de las cosas, se menciona la verdad y quizá se da a entender que esta también tiende a quebrarse con el pasar de las épocas. Las comillas son la señal de que se trata de palabras incrustadas y que pertenecen a una voz distinta a la configurada en la obra, aquí esa voz pertenece al poeta mexica. Desde esta perspectiva es claro percibir que estas citas textuales fungen como el vehículo del elemento polifónico de la obra. Además, como es posible ver, al final de la cita se nos proporciona la referencia en forma de nota al pie de página. En este sentido, se puede decir que las referencias insertadas, además de complementar los diálogos expuestos, tienen la función de reforzar nuestra interpretación de los diálogos. Es decir, estas apoyan la formación de una lectura crítica de lo que se nos presenta a lo largo de la obra, pues tenemos acceso a las fuentes citadas. Estas citas textuales[123] son también otro tipo de lenguaje presente en el drama, por lo que la heteroglosia se ve enriquecida por este aspecto y dotan a la obra de una leve esencia factual en el sentido de que, pese a ser ficción, tiene algo que la posiciona como un texto inspirado en hechos

[123] En total hay siete citas textuales a lo largo de la obra. Algunas son citas de otras citas, otras son directas y generalmente se usan en los diálogos.

verificados o por lo menos que tocan un tema de interés histórico-social[124]. Gracias a este elemento el proceso dialógico se carga de voces ajenas y enriquece intertextualmente lo que leemos. Desde este punto de vista, en esta obra existen múltiples voces en interacción que contribuyen a que se vayan generando nuevos sentidos con respecto a la imagen de la Malinche. Desde el comienzo de la obra, como ya se ejemplificó, podemos apreciar un epígrafe que nos remite al Códice Florentino. Además, se cuenta también con la voz del cronista Bernal Díaz del Castillo y del mismo Hernán Cortés. Otro elemento que cabe destacar en el ámbito de la polifonía es la presencia de la voz del director de la película que se está filmando y la de la Malinche histórica, ya que su presencia es justamente motivada por no estar conforme con la interpretación que el director hace de su vida. Por ello se ve en la necesidad de hacerse escuchar y, a través de su voz, proyectar su versión de los hechos.

D) *Escenas:* El último elemento que forma parte de este proceso dialógico son las escenas; estas tienen una función integradora en el sentido de que constituyen posturas particulares a partir de los diálogos y las acotaciones. Las escenas configuran situaciones y argumentos, gracias a ellas es posible dar cuenta de los tres segmentos narrativos identificados en la Ilustración 89 (las Tablas 11, 12 y 13 fueron elaboradas a partir de estas configuraciones también). Desde este punto de vista podemos hablar de escenas como unidades marcadas por la salida y entrada de personajes. Para explicar el proceso dialógico identificado en la obra aquí analizada es importante tomar en cuenta que la constitución de las escenas será la guía principal para la identificación de momentos clave para la producción de nuevos sentidos. De esta manera, la existencia del **segmento de la historia C** (Tabla 13) se ha reconocido como la principal motivación de dicho proceso dialógico. Lo anterior debido a que gracias a la intervención de la Malinche en los **segmentos A** (Tabla 11) **y B** (Tabla 12) se ponen a interactuar diversas voces y argumentos que originan la producción de nuevas posturas críticas.

[124] A lo largo de la obra se citan las siguientes fuentes: *Historia de la Conquista de la Nueva España* (1970) de Bernal Díaz del Castillo; *Cartas de Relación* (1973) de Hernán Cortés y *Poesía náhuatl* de Nezahualcóyotl.

Como se ha podido explicar, la obra que aquí se estudia posee una estructura dialógica constituida por un conjunto de elementos que se mantienen en interacción para la producción de nuevos sentidos. Hasta el momento se han identificado los factores involucrados en este proceso y se han expuesto sus principales funciones en términos dialógicos. La explicación sobre la presencia de la heteroglosia en la obra ha contribuido también a comprender los roles de cada elemento, poniendo en evidencia la existencia de diversos lenguajes interconectados que contribuyen al proceso dialógico involucrado en la creación de nuevas interpretaciones sobre la figura de la Malinche. Será en el siguiente apartado (5.2.3) donde se pondrá a prueba una interpretación dialógica de estos con respecto al discurso de los personajes principales del texto dramático. Es decir, en la siguiente sección se llevará a cabo un análisis del discurso de Emilio (director de la película) y de Malintzin histórica a partir de las herramientas bajtinianas seleccionadas para esta investigación, con el objetivo de darle a dicho estudio, un sesgo dialógico. Con este análisis se busca poner de relieve las lecturas alternativas identificadas con respecto a la reconfiguración de la imagen de la Malinche.

5.2.2 Nuevas lecturas de la imagen de la Malinche en la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos*

Una vez identificados los elementos que participan en el proceso dialógico y explicadas sus funciones principales para la generación de nuevas interpretaciones, ha llegado el momento de realizar un análisis del discurso de los personajes principales de la obra. Lo anterior con la finalidad de exponer de qué manera interviene cada factor en la construcción de enunciados que configuran determinadas lecturas sobre la Malinche. En este sentido se procederá a identificar las perspectivas que cada personaje tiene sobre la imagen de la Malinche a partir de la confrontación, de la concordancia o del factor complementario de sus posturas de sentido.

Cabe mencionar aquí que la selección de los personajes se basó en el siguiente criterio: el primer personaje, Emilio, fue elegido por ser el director de la película que se está filmando, por lo que se trata de la mente creadora de toda decisión sobre las secuencias. Es decir, la proyección que se quiere dar de la Malinche en su película se basa en las ideas y concepciones

que él tiene sobre el personaje. Un ejemplo de esto se puede ver en el siguiente fragmento de la escena 28 (p. 152):

> **AURORA:** ¿De veras quieres repetir la escena?
> **EMILIO:** Sí.
> **AURORA:** Pues primero dile al guionista que me dé el nuevo libreto.
> **EMILIO:** Mira, Aurora, no quiero actitudes de estrellita ¿eh?
> **AURORA:** ¿De estrellita? Pues ¿qué quieres? ¿que improvise la escena? Yo no sé improvisar.
> **EMILIO:** ¿Ah, no? ¿Qué te enseñaron entonces en la escuela de arte dramático? ¿Nada más a recitar a Sor Juana?
> **AURORA:** ¡Hm!… Voy a que Susy me retoque el maquillaje… *(Inicia la salida recitando entre dientes)* Hombres necios que acusáis… a la mujer sin razón… sin ver que sois la ocasión… de lo mismo que culpáis… *(Sale)* (Del Río, 2000: 152).

Como se puede ver en la escena, Aurora y Emilio se encuentran discutiendo acerca de la repetición de la escena de amor entre Malintzin y Cortés. Aurora insiste en que se quede en verso, mientras Emilio se empeña en repetirla en prosa y con un toque de pasión y de violencia. Aurora finalmente obedece la decisión de Emilio y se retira a que le retoquen el maquillaje citando a Sor Juana: "Hombres necios que acusáis… a la mujer sin razón […]". Lo anterior expone con claridad que Aurora acata las ideas de Emilio y debe reservar las suyas, pues, a pesar de discutir y presentar sus puntos de vista, es Emilio quien tiene la decisión final sobre lo que se hará en la película. Por lo anterior, es evidente que la imagen que se crea o se quiere crear en la película es la que Emilio tiene del personaje y la que pretende mostrar en cada una de las secuencias filmadas.

El segundo personaje seleccionado para este análisis discursivo es Malintzin histórica. Esta tiene un papel importante en la obra, pues se trata de un personaje que realiza un salto temporal y ficcional para confrontar la visión que Emilio pretende plasmar sobre ella (y que proviene de una larga tradición). Motivada por la inconformidad [ver escenas 6 y 9 en la Tabla 13 de la sección 5.1.2], ella expone varias reflexiones que refutan cada postura que, desde su mirada, presenta errores con respecto a cómo sucedieron determinados pasajes de su vida. Por lo anterior, Malintzin histórica se ve en la necesidad de intervenir, tanto en la filmación de la película como en algunas de las secuencias filmadas, para hacerse escuchar mediante la exposición de reflexiones que le ayudarán a reconfigurar la imagen que se tiene sobre ella.

De esta manera, a partir de dichas intervenciones Malintzin va a refutar, reinterpretar o complementar las posturas que Emilio vaya conformando a lo largo de la filmación de la película. Estos enfrentamientos se ubican en el segmento de la historia C (Tabla 13), ya que aquí se encuentran las escenas donde Malintzin histórica interviene en el nivel de la filmación y en el de lo filmado. Así, será a lo largo de este estudio se entrelazan los conceptos bajtinianos de dialogismo, polifonía y heteroglosia, pues se busca identificar el proceso dialógico que se lleva a cabo en la constitución de las perspectivas de los personajes. Aunado a lo anterior, se pretende dar cuenta de las voces presentes en conformación de nuevos sentidos y también de la presencia en la heteroglosia. Aquí debe aclararse que, dado que en la sección anterior ya se expuso la manera en la que estas dos nociones se presentan en los componentes estructurales de la obra, a lo largo de este segundo segmento de análisis se expondrán únicamente los aspectos de la heteroglosia y de la polifonía que contribuyan a la formulación de cada postura identificada.

Se han distinguido cinco puntos principales a lo largo de la obra que son defendidos por Malintzin histórica en respuesta a la perspectiva de Emilio proyectada en la filmación de su película. Cada uno de estos será analizado con respecto al proceso dialógico involucrado para su conformación. Debe mencionarse también que estos puntos cumplen una de las siguientes funciones: pueden, por un lado, contradecir o refutar la postura de Emilio (exponiendo por qué se encuentra equivocado) o pueden por otro lado, complementar o reinterpretar su perspectiva sobre el personaje (llenando las lagunas de conocimiento que este tiene sobre ella). Enseguida se presenta cada uno de los puntos identificados con su respectivo estudio dialógico:

I. *La historia sobre Malintzin está malinterpretada e incompleta.*

El primer punto que se reconoce en la obra se plantea con la aparición repentina de Malintzin histórica en el set de filmación. Como ya se sabe, la motivación de su presencia ante Emilio es la inconformidad que tiene con respecto a la perspectiva que se está proyectando hasta el momento en las secuencias filmadas. En este sentido, la escena número 6 es identificada como una réplica a lo expuesto por Emilio, específicamente en la escena 5 (p. 121-123). En esta última se está desarrollando la secuencia donde se lleva a cabo el primer

encuentro entre Cortés y sus hombres y los nativos de la región. Desde la perspectiva de Emilio (plasmada en la secuencia) es posible ver que Cortés recibe 20 mujeres, unos penachos con plumas y unos collares de oro. Aunado a dicho acontecimiento se puede ver que se realiza el bautizo de las 20 mujeres, entre ellas Malinalli, a quien asignan el nombre de Marina y es dada al capitán Puerto Carrero. La siguiente escena expone cómo Malintzin responde a Emilio con desacuerdo y da comienzo a una serie de confrontaciones entre lo que el director pretende plasmar en su película y lo que ella considera su perspectiva de los hechos como personaje histórico involucrado:

> **MALINTZIN:** ¡No, no fue así, señor director!
> **EMILIO:** ¿Y tú quién eres que te atreves a interrumpir la filmación?
> **MALINTZIN:** ¿Ni siquiera me reconoces? Soy Malinalli Tenepal, Malintzin, Malinche o doña Marina, como quieras llamarme, soy una y soy todas, pero las cosas no son tan simples como las pintas. Antes de darnos nuevos nombres, los soldados, bajo las órdenes del capitán Hernán Cortés, sin cortesía ninguna destruyeron el templo haciendo rodar a nuestros dioses por la escalinata de la pirámide. Pusieron una cruz en donde antes estuvo el teocalli, ultrajando a sus sacerdotes, y nuestros dioses nada hicieron para impedirlo.
> Ahí aprendí que su Dios era más fuerte que los nuestros. Ahí me hice por primera vez la pregunta ¿Por qué adorar a dioses débiles que no saben proteger a sus fieles hijos? Ahí aprendí que no debía seguir esperando de mi madre el amor, ni de mi pueblo la devolución de mi alta dignidad, ni de mis dioses la justicia terrestre. Ahí entendí que tenía que aprender a cuidarme por mí misma. Por otra parte ¿cómo podía no ser un Dios aquél que fue capaz de demoler a todos nuestros dioses?
> **EMILIO:** ¿Y te dejaste seducir por él?
> **MALINTZIN:** *(Estalla en una carcajada)* No… no seas inocente… fui yo quien lo sedujo… ¡Yo… yo lo seduje a él!
> **EMILIO:** ¿Tú? ¿Tú sedujiste a un Dios?
> **MALINTZIN:** No entiendes nada. Hernán era un hombre. Yo lo convertí en Dios.
> **EMILIO:** Un Dios que nunca te dio su nombre…
> **MALINTZIN:** Te digo que no entiendes nada… revisa tu historia, Emilio de los Escapularios… Fui yo quien lo bautizó… Malinche le llamó el pueblo, no don Hernán, ni don Hernando, no capitán Cortés ni Marqués del Valle… Malinche, le llamaron por mí… él fue el señor Malinche… por mí… (Del Río, 2000: 123-124). [Remitir a la pág. 294 y retomar las frases que serán de utilidad para el análisis]

La escena anterior representa el inicio de un ciclo dialógico que no se detendrá hasta que haya un acuerdo entre Emilio y Malintzin y hasta que este acuerdo se vea proyectado en la película que se está filmando sobre doña Marina. Lo que se puede observar en primer lugar es que esta escena comienza con un: "¡No, no fue así, señor director!" de parte de Malintzin. Esto expone una actitud de desacuerdo y oposición, por lo que desde ese momento el objetivo de Malintzin será mostrarle a Emilio lo equivocado que está con respecto a su interpretación. Esto con el fin de que, con base en la versión de Malintzin, él modifique el contenido de la película. En este sentido, la razón de cada participación de Malintzin será aportar aquella información que no tenga Emilio, pues, desde su punto de vista: "las cosas no son tan simples como las pinta". Esto se evidencia con el segundo diálogo de Malintzin de la escena 6, pues este ayuda a llenar la laguna de información que tiene la secuencia de Emilio. De esta manera, con base en este diálogo se expone que los españoles destruyeron su templo y ultrajaron a sus sacerdotes. Malintzin también da a entender con esta intervención que al ver que sus dioses eran débiles ante los españoles, tuvo que tomar decisiones para salvaguardarse. Algo que debe resaltarse de esta escena es que aquí se pone en evidencia que la perspectiva de Emilio está muy alejada de la de Malintzin, esto se puede notar por la presencia de las expresiones resaltadas en gris. Estas exponen que Emilio no ha logrado entender la historia de Malintzin ni tampoco su relación con Cortés. Lo anterior cobra relevancia al ser justamente estos temas los que se pondrán en discusión en el resto de la obra.

Otro detalle que debe mencionarse es la actitud que tiene Malintzin con respecto a lo que propone Emilio, ya que el tono de su lenguaje se percibe firmeza. Esto expone de alguna manera que ella conoce que ha sido juzgada y que se saben varias versiones de ella, de ahí que se haya presentado con las siguientes líneas: "Soy Malinalli Tenepal, Malintzin, Malinche o doña Marina, como quieras llamarme, soy una y soy todas […]". Con esto se abre el diálogo con las diferentes versiones que se manejan sobre su imagen y se hace referencia a las múltiples voces involucradas en la conformación de las diversas

lecturas que se han hecho sobre su imagen. Es así como ella se hace presente para aclarar y exponer su interpretación de los hechos. Esta escena solamente tiene una acotación, no obstante, pese a ser una, tiene una fuerza que logra aportar detalles relevantes a esta actitud combativa. La acotación indica lo siguiente: *(estalla en una carcajada)*, esta reacción se puede leer como una respuesta burlona e irónica a la pregunta de Emilio acerca de si ella se dejó seducir por Cortés, por lo que esta expresión equivale a decir que no sabe ni entiende nada acerca de ella. Aunado a esto, el cierre de la escena deja claro que lo que se sabe de ella es una versión malinterpretada, pues pone a Cortés como el personaje dominante en los hechos de la conquista e ignora el papel importante que ella jugó en las decisiones del conquistador. Esto se puede ver con las últimas líneas: "Fui yo quien lo bautizó… Malinche le llamó el pueblo, no don Hernán, ni don Hernando, no capitán Cortés ni Marqués del Valle… Malinche, le llamaron por mí… él fue el señor Malinche… por mí…". Con esto vemos cómo Malintzin busca aportar una versión que sí le reconozca su participación vital en la conquista de Tenochtitlan. Como ya se mencionó, este punto abre el diálogo y el debate entre ella y Emilio, por lo que los siguientes puntos serán producto de estas discusiones y se caracterizarán por manifestar una actitud decidida, segura y un poco sarcástica por parte de Malintzin. A esto se suma la actitud y el lenguaje que utiliza Malintzin, pues, como se ha dicho ya en secciones anteriores, se trata de un registro lingüístico que pone de relieve tanto el dominio del conocimiento y del contexto en el que se desenvuelve, como una actitud de seguridad y a la defensiva por parte de la protagonista.

II. *La relación entre Malintzin y los mexicas era de enemistad por los abusos que estos ejercían sobre otros pueblos*.

Esta postura de sentido es configurada desde la escena 9 (p. 126-128) donde Malintzin histórica (quien toma su puesto en el rodaje y hace a un lado a Aurora) hace una caracterización de los mexicas para Cortés que deja ver mediante su descripción lo que siente por ellos; esta intervención en el nivel de lo filmado es identificada como información complementaria. Es decir, gracias a la participación de Malintzin en la filmación de esta secuencia es posible dar

cuenta de la percepción que ella tenía de los mexicas de su propia voz. Con esto, ella participa en la construcción del punto de vista que se va plasmando en la película que dirige Emilio. Enseguida se expone el diálogo que pone en evidencia lo anteriormente descrito:

> **MALINTZIN:** Los aztecas son astutos como la zorra, agudos como la vista del águila, crueles como el jaguar y venenosos como serpientes viperinas. No te dejes embaucar con sus regalos y sus mimos… Lo que quiere Moctezuma es que te vayas, que te esfumes y lo dejes disfrutar en paz su trono de emperador. Su soberbia es tanta que se hace servir por nobles y no por esclavos; que ha mandado esculpir en piedra su efigie en Chapultepec; y no contento con eso, ha hecho escribir la historia de su reinado pintándolo como el más ilustre emperador de todos los tiempos. Por eso quiere que te vayas… y te ofrece un soborno…él cree que eres el dios Quetzalcóatl. Hazlo creer que así es… (Del Río, 2000: 127).

Lo que se puede observar en el diálogo citado es que Malintzin utiliza determinados adjetivos y comparativos que no son muy positivos. Es decir, describir a los aztecas hablando de su crueldad, soberbia o cualidad venenosa nos hace pensar que ella los ha percibido así desde su propio contexto, ya sea por lo que ha experimentado, ya sea por lo que ha visto en el comportamiento de los mexicas. Además, los comparativos que utiliza en su caracterización refuerza lo negativo de sus palabras, pues cuando expresa que son astutos, los compara con la zorra, un animal que es conocido por ser ventajoso o aprovechado. Esta oposición logra que el adjetivo astuto se vea ensombrecido al compararlos con la zorra. Lo mismo sucede cuando los compara con los jaguares, ya que se menciona como característica principal la crueldad que habita en ellos, desplazando la majestuosidad de dicho animal para exaltar lo cruel que pueden llegar a ser. Esta descripción es un indicio de la relación que Malintzin tiene con los mexicas y, como se puede apreciar, dista mucho de ser amistosa. En la escena 24 se realiza una secuencia entre Malintzin y Moctezuma (líder de los mexicas), en esta podemos entender la relación que existía entre ellos y las razones por las cuales Malintzin les tiene rencor. En esta escena Moctezuma le reclama a la Malinche lo sucedido en la matanza de Cholula, que haya quemado templos y que haya impuesto a su dios con una

crueldad no conocida en su mundo. Malintzin a su vez le comenta que busca tener un hijo, fruto de una nueva estirpe. Una estirpe que sea el abrazo entre la aborigen y la española para que nunca vuelva a ser una estirpe esclava de monarcas como Moctezuma. En esta conversación Malintzin le hace un reclamo que sería el elemento principal de su odio hacia Moctezuma:

> **MOCTEZUMA:** Dímelo entonces ¿por qué estás aquí?
> **MALINTZIN:** Para vengar la muerte de mi padre, el rey de Olutla, a quien asesinaste a traición.
> **MOCTEZUMA:** ¿Yo?
> **MALINTZIN:** No finjas inocencia. No te queda el papel de cándido. ¿Quieres que te recuerde lo que sucedió aquel anochecer nefasto? ¿Que me convierta en tu conciencia? Pues bien, en una de tus tantas batallas de conquista fuiste con tus valientes jaguares a convencer a mi padre de reunir a sus guerreros en la plaza de Painalá, de donde él era oriundo, y donde también nací yo. Querías ayuda en la conquista de un pueblo cercano a la frontera tlaxcalteca. Como muestra de gratitud, les entregarías en obsequio: mantas y sandalias, maíz, cacao y otras menudencias para su alimentación que bastante precisaban.
> ¿Y recuerdas lo que hiciste
> tú el más valiente guerrero?
> A un pueblo que te amaba
> lo asesinaste completo,
> con sus hombres y mujeres,
> mi padre cayó el primero.
> Tú sus casas incendiaste
> y desde entonces mi pueblo
> quedó borrado en los mapas
> quedó en cenizas su templo.

De las palabras de Malintzin destacan cuatro enunciados (destacados en gris) que fungen como complemento de la caracterización que esta hace de ellos en la escena 9. En primer lugar, se menciona explícitamente que Moctezuma traiciona al padre de Malintzin asesinándolo. Este factor destaca nuevamente la crueldad de los mexicas. Enseguida se dice que los guerreros del padre de Malintzin apoyaron a Moctezuma en la conquista de un pueblo, esto hace referencia a la astucia y a la agudeza con la cual actuaba el emperador para obtener lo que quería. En este caso también se evidencia cómo Moctezuma

sometía a sus pueblos. Esta idea se complementa al exponer que estos pueblos sobrevivían con poco alimento, poniendo en evidencia el régimen tributario que los dejaba con muy pocas reservas para ellos. Este hecho, como expone Malintzin, provocaba que apoyaran a Moctezuma en sus proyectos de conquista a cambio de insumos para sobrevivir. Finalmente se cierra con un enunciado exponiendo la traición de Moctezuma hacia los pueblos que, pese a estar sometidos, confiaban en él. Esta escena tiene un papel complementario en la película de Emilio. Como se puede ver, se trata de la filmación de una de las secuencias para el filme, y esta está basada principalmente en la visión de Malintzin histórica, quien ha desplazado a Aurora (actriz que interpreta a la Malinche en la película) debido a que no cumple con sus expectativas. Este desplazamiento sucede al inicio de la escena 9 (pp.126-128), por lo que, a partir de ese momento, Malintzin interfiere en el nivel de la filmación manipulando las secuencias para expresar su perspectiva de los hechos:

> **AURORA (MALINTZIN):** Señor capitán. Me ha hecho llamar vuestra merced…
> **CORTÉS:** Acércate mujer… Deseo que me auxilies con la traducción…
> **AURORA:** *(Sumisa)* Como usted mande, señor… *(Malintzin se acerca a Aurora y la hace a un lado.)*
> **MALINTZIN:** Vete de aquí… yo tomaré mi puesto… Desaparece… *(Aurora queda en la oscuridad mientras Malintzin toma su lugar y le habla a Cortés con altivez)* Los embajadores enviados por el emperador Moctezuma piden licencia para abordar.

El diálogo citado muestra cómo se contradice la visión de Emilio en el sentido de que es él quien dirige a Aurora y quien muestra, mediante la filmación, cómo cree que es la personalidad de la Malinche. De esta manera podemos apreciar que, desde el punto de vista de Emilio, Malintzin es una mujer sometida y sumisa ante Cortés. Esta caracterización no es del todo aceptada por Malintzin histórica, quien, de forma decidida y en desacuerdo hace a un lado a Aurora para ser ella quien tome su puesto en la filmación de las secuencias. Enseguida, gracias a la intervención de Malintzin histórica, hay un cambio de actitud en el personaje. Ahora la Malinche pasa a ser caracterizada como una mujer altiva,

decidida y segura de sí misma. Lo anterior pone en evidencia que mediante su intervención en el nivel de la filmación (interpretándose a sí misma) ella será la que oriente y dirija las secuencias de la película y no Emilio. Este recurso le dará la oportunidad de llenar vacíos de información sobre su vida para complementar la configuración de su imagen y para intentar echar abajo parte de lo negativo que se ha dicho sobre ella.

III. *Malintzin sí amó a Cortés*.

El tercer punto, seleccionado para este estudio por contribuir a la reconfiguración de la imagen de la Malinche, es uno que funciona como respuesta a una duda constante en torno a la historia de Malintzin. En este sentido, esta postura emerge para responder a la interrogante de si Malintzin amó o no verdaderamente a Cortés. La solución a dicha duda se va configurando a partir de varios procesos dialógicos. Al inicio es lanzada la interrogante por Emilio al final de la escena 18 como se expone enseguida:

> **EMILIO:** Es tu historia la que quiero entender…
> **MALINTZIN:** Mi historia… *(Sonríe)* Eres ambicioso… primero querías conocer mi sueño… ahora mi historia…
> **EMILIO:** ¿No es lo mismo?
> **MALINTZIN:** No, no es lo mismo. Una cosa son los sueños de los pueblos y otra las verdades de su historia.
> **EMILIO:** ¿Amaste de verdad a Hernán Cortés?
> **MALINTZIN:** Juzga por ti mismo… (Del Río, 2000: 139)

La relevancia de esta pregunta radica en el hecho de que Emilio no cuenta con los medios para conocer la respuesta, factor que comparte con todo aquel interesado en la historia del personaje: historiadores, investigadores, novelistas, cineastas, etc., por lo que este espacio en la obra se abriría para darle una posible solución a esta duda. En este sentido, se trata de información que solamente la misma Malintzin podría responder de viva voz para complementar la película. No obstante, en lugar de lanzar la respuesta de manera directa, ella va configurando dicha información mediante la confrontación de las ideas que tienen tanto Emilio —como director de la película— como Aurora —actriz que interpreta el papel de Malintzin—. Lo primero que se puede reconocer es que

la Malinche, en lugar de contar de manera oral cómo era su relación con Cortés, recurre a representar en el set una secuencia que logre proyectar el amor que ambos sentían. Esta secuencia, que es filmada para la película de Emilio, se verá analizada y discutida posteriormente por Aurora y por el director, tejiendo de esta manera una red dialógica que pone en evidencia las distintas posturas que hay respecto a este tema. De ahí que, ante el cuestionamiento de Emilio, ella responda con un: "Juzga por ti mismo…", pues a partir de estas palabras lo que se mostrará será la representación de su amor. Aunado a esto se suma la indicación de la acotación previa a la escena 19 (pp. 139-142), ya que indica un cambio de luz y señala una predisposición distinta en los actores que participan. A continuación, se transcribe la escena de amor entre Cortés y Malintzin:

> *(Cambio de luz. Entra Cortés. Malintzin se peina su larga cabellera negra.)*
> **CORTÉS:** ¡Marina!
> **MALINTZIN:** Señor mío…
> **CORTÉS:** ¿Cuándo me llamarás por mi nombre?
> **MALINTZIN:** ¿Puede la luna igualarse al sol?
> **CORTÉS:** Tú siempre hablando en ideogramas.
> **MALINTZIN:** En esa expresión, Señor, estás nombrando mi esencia.
> **CORTÉS:** En la alquimia de mi cuerpo
> se encierra toda mi ciencia
> pero en tu mano, Marina,
> conservas mi corazón.
> Apenas miré tus ojos
> mi aliento se me escapó
> y en tocando tus cabellos
> la vida entera volvió.
> **MALINTZIN:** Son tus manos alas blancas
> de palomo, mi Señor,
> que en rozándome la piel
> me trastornan la razón
> toda yo me transfiguro
> cual volcán en erupción,
> con el color de sus llamas
> toda yo soy confusión
> y en aleve levadura
> se hace inmensa mi pasión.

CORTÉS: Yo sabré darte riquezas…
MALINTZIN: No es ésa mi aspiración.
CORTÉS: Dime si en sueños, Marina
has tenido desazón
dime si crees que son sueños
los honores que te doy
nómbrame aquellas quimeras
que busca tu corazón
para que si han sido burlas
en veras las troque yo.
MALINTZIN: Desazones y quimeras
sueños han sido, Señor,
todos nacidos por una
desdichada decepción.
CORTÉS: Mis caricias, alma mía,
te cubrirán desde hoy,
te haré olvidar con mis besos
tu pasada decepción
MALINTZIN: Tu Dios bendiga tus manos
mi Dios bendiga tu voz
que quizá los dos son uno
como tú y yo somos dos.
CORTÉS: Tal como ayer me entregaste
tu verbo, y tu razón,
hoy entrégame, Marina
el don de tu corazón.
Dame tu mano, Marina.
MALINTZIN: Mi vida entera, te doy.
(Se besan.)
CORTÉS: ¿Vendrás Marina esta noche?
Ten piedad de mi dolor.
MALINTZIN: *(Juguetona)* Pedirlo no te hace falta
pues es designio de Dios
que yo sea reconocida
por copla o por canción
como tu amante y querida
desde España hasta Japón
si no bastare con serlo
en esta triste nación.
CORTÉS: No digas "triste" Marina
que se enturbia nuestra voz
Yo te prometo este día…

MALINTZIN: No hagas promesas Señor,
que no me puedas cumplir…
CORTÉS: ¿Qué te he prometido yo, que no te haya cumplido? *(Cambiando de tono)* Te prometí enviar de procurador a don Alonso, y lo mandé, te prometí riquezas y te las di… ¿Qué promesa me falta por cumplir? Tú sabes que soy casado… no puedo casarme contigo…
MALINTZIN: Nunca me has prometido matrimonio… no es ésa la promesa que podrás incumplir…
CORTÉS: Entonces, no adivino… (Del Río, 2000: 139-142)

Una característica clave de esta escena es que está estructurada a partir de versos que crean un ambiente peculiar al combinarse perfectamente con el lenguaje poético de cada diálogo. Esta cualidad forma parte de la heteroglosia de la obra al poner en interacción un tipo de lenguaje cuyo registro rompe con el plasmado en las escenas que exponen los acontecimientos en el nivel de la filmación. En este sentido, una escena como esta se distingue por construir a partir de su lenguaje particular un ambiente idóneo para proyectar el tipo de relación amorosa que había entre Malintzin y Cortés. Como se puede ver (se han resaltado algunas figuras retóricas en gris), hay un constante recurso a las figuras retóricas con el fin de dar a conocer mediante metáforas, hipérboles o símiles la forma en la que ambos se amaban.

Esta escena, como ya se mencionó, es discutida por el director de la película y por Aurora, la actriz que interpreta a Malintzin. A partir de sus enunciados es posible distinguir dos perspectivas distintas del amor entre la Malinche y Cortés. Estas posturas se manifiestan en la escena 26 (pp. 150-152) al principio del segundo acto. Es esta escena tanto la actriz como el director se ponen a discutir acerca de si dejar la secuencia como se grabó o repetirla. Lo anterior debido a que para el director hizo falta mayor pasión y violencia, aunado a querer rehacerla en prosa y no en verso como fue representada. A partir de los diálogos expresados en dicha escena, se han organizado en la Tabla 15 aquellas posturas que proyectan las perspectivas de los personajes —con relación al tipo de amor que existía entre la Malinche y Cortés—:

Posturas que ilustran el tipo de relación que tenían Malintzin y Cortés	
Emilio: un amor violento y no correspondido por Cortés.	**Aurora: un amor entregado y correspondido.**
El amor entre Malintzin y Cortés debe representarse en prosa.	El amor entre Malintzin y Cortés debe representarse en verso porque este expresa mejor el amor.
▪ El amor entre Malintzin y Cortés fue apasionado y violento.	▪ El amor entre Malintzin y Cortés fue entregado.
▪ Malintzin fue violada por Cortés.	▪ Malintzin no fue violada por Cortés como se expresa en *El laberinto de la soledad*. ▪ Una mujer no se enamora de su violador y un violador no se enamora de la mujer que viola
▪ Cortés no amaba a Malintzin, la llevaba consigo como a una querida.	▪ Cortés estaba enamorado de Malintzin, por eso la llevaba con él como su intérprete.

Tabla 15: Posturas que ilustran el amor entre Malintzin y Cortés discutidas por Emilio y Aurora (Del Río, 2000: 150-152).

A partir de ambas posturas es posible reconocer dos puntos de vista recurrentes[125] cuando se habla de la relación entre Cortés y la Malinche. Es decir, por un lado, como expone Emilio, hay una perspectiva que pone de relieve un amor violento con tintes machistas y, por otro lado, como se percibe en el discurso de Aurora, se distingue un tipo de amor entregado y romántico. Lo que resalta en esta discusión es el recurso a otras voces, en este caso, la voz implicada en el libro *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Como ya se mencionó en la sección donde se abordaron las manifestaciones intertextuales presentes en la obra (Tabla 14 ubicada en la sección 5.2.1), se trata de una referencia que realiza Aurora con el fin de poner sobre la mesa una postura contraria a dicho discurso. Es decir, Aurora realiza una referencia a lo que Paz

[125] Ver lo concerniente a la Ilustración 52 del análisis dialógico del documental *Malintzin, la historia de un enigma*, pues se expone el tratamiento que se le da a este tema en dicho discurso audiovisual.

expresa con relación a que hubo violaciones por parte de los españoles hacia las mujeres indígenas, este rasgo pone de relieve el aspecto polifónico de la obra al manifestar la voz de dicho autor con el fin de esclarecer su perspectiva. Con esto, Aurora expone un punto de vista que se contrapone rotundamente a este posicionamiento diciendo que la Malinche no fue violada. Con esta afirmación ella sostiene que sí existía un amor entre Malintzin y Cortés, por lo que a partir de sus reflexiones quedaría descartado todo aquel acto que implicara forzarla o violentarla física y sexualmente.

No obstante, pese a que Aurora defiende un amor que se opone a la perspectiva de Emilio, en la escena 30 (pp. 153-155) la misma Malintzin le hace ver que tampoco se trataba de un amor entregado y sumiso como el que ella cree. Lo anterior se lleva a cabo en el rodaje de la secuencia que expone la despedida entre Malintzin y Cortés, pues este debe ir a luchar contra Narváez mientras Pedro de Alvarado se queda al frente de la guarnición de la ciudad y de la vigilancia de Moctezuma:

> *(Cuando se ilumina la escena, ya está Fernando en traje de Cortés conversando con Aurora, en traje de doña Marina, pero detrás de Aurora se coloca la verdadera Malintzin.)*
> **AURORA:** Pero … ¿No me llevaréis?
> **CORTÉS:** No, Marina, esta vez no iréis conmigo…
> **MALINTZIN:** ¿Estáis seguro, mi señor?
> **CORTÉS:** Para luchar contra Narváez no necesito tus dones. Prometo no demorarme, tan pronto lo venza volveré… no paséis cuidado…
> **AURORA:** ¿Cómo no he de pasar, si os amo?
> **MALINTZIN:** …vais a recorrer muchas leguas y a cruzar pueblos que no sabrán comprenderos…
> **CORTÉS:** En estos siete meses que hemos conservado cautivo a Moctezuma en este palacio de Axayácatl, uno de mis escribanos ha podido aprender algo de tu lengua. El propio emperador le ha enseñado palabras y maneras de expresarse. Aunque groseramente, él me servirá de intérprete si acaso lo necesito. Esta vez, prefiero que seas aquí mis "ojos" y no mi "lengua" … tú me informarás de lo que aquí ocurra durante mi ausencia…
> **AURORA (MALINTZIN):** Tengo un mal presentimiento, amor mío…
> **MALINTZIN:** Tus mensajeros han dicho que el capitán Narváez trae dieciocho navíos y más de ochocientos soldados dispuestos a

apresarte… vos lleváis menos de doscientos… aunque seáis el más bravo capitán de todos los capitanes…, recordad que Jesucristo fue sacrificado por su propio pueblo judío… sin que sus seguidores cristianos pudieran impedirlo…
CORTÉS: Dejad fuera los malos pensamientos… Dios ha sido mi aliado en este combate y no me desatenderá ahora… mis huestes me son fieles y lucharán como leones, si así fuese necesario… contra sus propios hermanos españoles, no os inquietéis…
AURORA: ¿Si algo os sucediera…? No quiero ni pensarlo…
MALINTZIN: ¿Por qué no enviáis al capitán don Pedro de Alvarado a combatir contra Narváez, en lugar de dejarlo aquí al frente de la guarnición de la ciudad y de la vigilancia de Moctezuma?
CORTÉS: Estoy cansado de enviar y recibir mensajes de San Juan de Ulúa. Tengo que enfrentar a Narváez yo mismo, si enviase a Alvarado y fuese vencido, ello traería un gran daño a indios y a españoles… no puedo permitirlo… en cambio, si lo venzo, nos haremos de navíos, armas y pólvora, de la que andamos ahora muy escasos…
AURORA: No dejaré de rezar por vos…
MALINTZIN: Buscad apoyo con el señor de Cempoala cuando paséis por ahí, sus guerreros pueden sumarse a los hombres que Gonzalo de Sandoval tenía en Veracruz…
CORTÉS: Sí, ellos seguramente podrán reforzar mi ejército…
AURORA: Piensa en mí… amor mío…
MALINTZIN: Seré no sólo tu "lengua" sino tus ojos y tus oídos para enteraros de lo que aquí suceda… y sabed, mi señor, que con dolor profundo veo partir a mi Dios…
CORTÉS: No blasfemes Marina, que sólo hay un Dios… ¡Hasta pronto, ten fe!
AURORA: ¡Hasta pronto, mi amor!
MALINTZIN: Hasta pronto, mi Señor (Del Río, 2000: 153-155).

Esta escena expone cómo Malintzin objeta la manera en la que Aurora la interpreta en la película. Es decir, mediante su intervención le muestra la forma correcta de representarla como intérprete y amante de Cortés. En este sentido, su intromisión es identificada como una réplica a las ideas de Aurora mediante la interrupción de su actuación con el solapamiento de sus diálogos[126]. Se han marcado con color gris aquellas intervenciones de Aurora y con color turquesa

[126] Este solapamiento pone en evidencia el dialogismo, pues se trata de un campo de batalla donde las posturas luchan por dominar el discurso del otro.

aquellos diálogos emitidos por Malintzin histórica. Así se puede apreciar que ambas participaciones se distinguen por la forma de expresar el amor que sienten por Cortés. Es decir, mientras Malintzin expone su amor mediante su consejo al compartirle su conocimiento y estrategia, Aurora lo hace con base en palabras dulces y amorosas. Desde este punto de vista, cada una representa un rol, ya que mientras Aurora realiza su papel como una mujer totalmente sometida a Cortés y ciega por un amor cursi. Malintzin realiza la secuencia mostrando actitudes que se distinguen por exponer empoderamiento, conocimientos, independencia y seguridad. Todo esto acompañado de un amor que se basa en apoyar las ambiciones de su amado. Como se puede evidenciar en las líneas citadas anteriormente, los diálogos de Aurora parecen quedar en segundo plano cada que Malintzin expone los suyos. Este detalle se percibe como una corrección o modificación del punto de vista plasmado en el rodaje de la secuencia, pues son los diálogos de Malintzin los que se enciman en los de Aurora, como invalidándolos. Es decir, Malintzin histórica proyecta su postura con base en esta intervención correctiva para poder dirigir la manera adecuada en la que ella amaba a Cortés. En este sentido la escena 31 (p. 155-156) se presenta para reforzar este punto de vista, pues aquí es posible ver que Malintzin dialoga con Aurora para explicarle que no debe proyectar demasiado amor ni sumisión en su interpretación. Lo anterior se percibe como una instrucción que la misma Malintzin le da a la actriz para garantizar que se plasme su postura en la filmación de la película. Además, nuevamente se presenta el cuestionamiento acerca de si existía amor entre ella y Cortés:

> **AURORA:** Pero dime… aquí entre nos ¿tú lo amaste?
> **MALINTZIN:** ¿Crees que iba a hacer todo lo que hice por él, si no lo hubiera amado?
> **AURORA:** ¡Lo sabía! ¡Lo sabía! … ¡Emilio, Emilio…! (Del Río, 2000: 156).

Como se puede observar en el diálogo anterior, se afirma implícitamente el amor que sentía Malintzin con la pregunta marcada con gris, por lo que vemos aquí una contribución más al punto III: Malintzin sí amó a Cortés. Desde esta

perspectiva, es posible dar cuenta de la configuración de este enunciado, pues, como ya se expuso, para llegar a conformarse se recurrió a diversos procesos dialógicos que evidenciaron la presencia de otras voces (como la de Octavio Paz y la de Malintzin histórica que busca hacerse escuchar con sus intervenciones), de otras posturas (desde si hubo o no un amor entre los personajes, hasta los tipos de amor percibidos) y de diversos lenguajes (como el lenguaje poético utilizado para proyectar el amor que había en la relación de Malintzin y Cortés).

IV. *Malintzin tuvo un papel activo e importante en las decisiones que Cortés tomaba*.

Esta postura refuta nuevamente la perspectiva de Emilio con respecto a Malintzin. Esto debido a que, como ya se expuso en el apartado anterior, la Malinche demostraba su amor a Cortés a través de su conocimiento y buen consejo. Esta forma de amar contradice lo que Emilio buscaba plasmar en su película, ya que él pretendía proyectar una imagen sumisa y obediente de la Malinche, dejando fuera una participación relevante en lo que respecta a la conquista de Tenochtitlan. Ante esto, Malintzin se ve forzada a mostrar en las secuencias, a través de su intervención, la manera en la que esta le daba consejo a Cortés, dejando claro con su interpretación, que su participación fue vital para que el conquistador lograra su cometido. La escena 30 (pp.153-155) —analizada en el punto III— pone en evidencia parte de este comportamiento, pues, como ya se explicó, Malintzin aconseja a Cortés antes de su partida. Con esto ella muestra que no solamente fungía como su intérprete, sino que participaba en toda la logística involucrada en los proyectos de Cortés. Otro ejemplo de este comportamiento lo podemos identificar en la escena 21 (pp. 142-143):

> **CORTÉS:** ¡No puedo creerlo! Si Moctezuma nos ha tratado regiamente… ¿cómo ha osado atacar a mi guarnición de Veracruz?
> **MALINTZIN:** Te creía Quetzalcóatl, pero se ha dado cuenta ya de que no lo eres.
> **CORTÉS:** Eso no justifica su ataque…

MALINTZIN: Esto te dará idea de que tu situación no es segura. Aquí mismo, en el palacio de Axayácatl vives como prisionero… ¿te has dado cuenta de la cantidad de guardias que vigilan todos nuestros movimientos?
CORTÉS: Tienes razón… Hay que hacer algo…
MALINTZIN: ¿Por qué no invitas a Moctezuma a visitarte y aquí mismo lo retienes como prisionero?
CORTÉS: Sí, el haber barrenado mis naves me ayudó a que mis capitanes no se fugaran hacia Cuba cuando vieron el peligro, pero ahora me hacen falta navíos. Mandaré construir unos bergantines para poder tener asegurada una posible huida por el agua y mientras los construyen mantendré a Moctezuma como rehén.
MALINTZIN: Lo más importante es que una vez que lo hayas hecho prisionero, él obligue a sus príncipes y nobles señores a que te rindan vasallaje. Para ello, convendría destruir el ídolo de Huitzilopochtli, para que se convenzan de que su Dios de la Guerra ha perdido su poder.
CORTÉS: Desde que llegamos a Tenochtitlan he querido hacerlo. Si no lo he hecho ha sido por no romper la ley de la hospitalidad, pero ahora, que es Moctezuma quien la ha roto, mandando matar a mis hombres, lo haré, sí… lo haré ahora mismo. Quédate aquí, para esta tarea no necesito tus servicios de intérprete (Del Río, 2000: 142-143).

La escena citada expone una conversación entre la Malinche y Cortés donde se ponen de relieve varios aspectos sobre el papel que ella desempeñaba en las decisiones de Cortés. Se han marcado con gris aquellas intervenciones de la Malinche donde se expone la manera en la que esta influye en el conquistador. Además, se han subrayado en los diálogos de Cortés cómo este acepta cada consejo que Malintzin le sugiere, dejando ver que este confiaba en ella. Uno de los aspectos que se pueden ver en esta conversación es que Malintzin comparte con Cortés su interpretación con respecto a la postura de Moctezuma. Ella le comenta que este último se ha dado cuenta de que Cortés no es Quetzalcóatl —recordemos que en la escena 9 (pp. 126-128) Malintzin le explica a Cortés que Moctezuma cree que es un dios y lo persuade de no retirarse del lugar para seguir adelante hacia su palacio. De esta manera lo convence de usar esta creencia a su favor—. Con esto es posible reconocer que la participación de doña Marina iba más allá de la interpretación de lenguas,

ella también compartía sus percepciones con base en el conocimiento sociopolítico y cultural que tenía de su contexto. Otro rasgo que vale la pena resaltar en esta conversación es la manera en la que ella da su consejo a Cortés. Como se puede ver en los segmentos marcados con gris, hay dos intervenciones en forma de pregunta que cumplen con la función de influir de manera directa en la perspectiva de Cortés. Es decir, con estas interrogantes ella logra que el conquistador se percate de aquellos detalles que ella ve con mayor claridad. De esta manera, ella le hace ver que es vigilado por los guardias de Moctezuma y que puede hacer prisionero a este último para aventajar su posición. Un aspecto más que se puede ver en los diálogos de la Malinche es que ella aprovecha el conocimiento que posee acerca de la ideología de los mexicas (esto se deja ver desde el hecho de beneficiarse del mito de Quetzalcóatl para engañarlos). Aquí esto se expone nuevamente al sugerirle a Cortés que destruya el ídolo de Huitzilopochtli, ella sabe que los mexicas creerán que su dios se ha debilitado con este hecho, por lo que toma ventaja de esto y comparte con Cortés esta sugerencia.

Aunado a ello, Malintzin le deja claro a Cortés que debe hacer que Moctezuma obligue a sus príncipes a rendirle vasallaje. Este hecho pone de relieve dos cosas. Por un lado, muestra el gran amor que Malintzin le tenía a Cortés, pues ella buscaba que este tuviera un éxito total en sus proyectos. Este consejo, por ejemplo, resalta el hecho de que ella pretendía que Cortés obtuviera todo el poder y todo el control de la región. Por otro lado, expone la seguridad y la decisión que ella demostraba al dar sus consejos. Es decir, ella compartía de manera directa y con claridad lo que pensaba que Cortés debía hacer para logar sus propósitos. Esto se puede ver en la manera de asesorarlo, ya que después de escucharla él actuaba en consecuencia.

Finalmente, es posible dar cuenta de que Cortés confiaba por completo en las indicaciones que la Malinche le daba, esto se puede observar en las respuestas afirmativas que este realiza en sus diálogos (secciones subrayadas en la conversación citada). Como se puede ver, se trata de expresiones como: “Tienes razón” o “Lo haré ahora mismo”, este indicio pone en evidencia que

Cortés tomaba en cuenta al pie de la letra lo que la Malinche le aconsejaba. Además, es posible identificar que gran parte de esas decisiones eran ideas de ella gracias al conocimiento que tenía de toda la región en términos socioculturales y políticos, por lo que Cortés se limitaba a complementar las ideas de Malintzin con aspectos relacionados con la logística y con la ejecución de sus consejos. Con esto Malintzin histórica deja claro que su papel en la conquista de Tenochtitlan fue primordial y vital para los proyectos del conquistador, pues, sin su consejo, difícilmente se habrían consumado sus planes de la misma manera.

V. *Malintzin no es una traidora*.

El quinto punto identificado en la obra aquí analizada es uno de los motores fundamentales de esta serie de reflexiones. Este se despliega principalmente en las escenas dedicadas al juicio preparado para la Malinche (escenas 37-40). Se trata de una postura de sentido que busca quitarle el título de traidora a doña Marina. Cabe destacar que, como ya se hizo mención en párrafos anteriores, desde el epígrafe del drama nos invita a los lectores a no llenar de inmundicias la historia ni la fama de la Malinche. Este elemento —junto con los puntos identificados y analizados anteriormente— contribuye a que a lo largo de la obra se vayan eliminando algunos de los aspectos negativos que se han acumulado acerca de Malintzin y que de alguna manera se han establecido en la historia que conocemos sobre ella (y que corresponde a lo que Emilio quiere proyectar en su filme). Desde esta perspectiva, es posible dar cuenta de que la mayoría de los puntos hasta aquí desarrollados se conforman a partir de discordancias entre Emilio y Malintzin, pues estos emergen de diversas interrogantes en torno a la figura de la Malinche que deben ser esclarecidos a partir de esta lucha de posturas.

Este punto se comienza a formular desde la escena número 15 (pp. 133-136), pues es aquí donde Malintzin histórica se entera de que Emilio pretende incluir un juicio en su contra en la película. Un juicio que la acusará de traición a su raza.

MALINTZIN: ¿Qué acusación es ésa?
EMILIO: Hemos preparado una escena en la que un fiscal te acusa ante la historia…
MALINTZIN: ¿A mí? ¿De qué?
EMILIO: De traición.
MALINTZIN: Yo no traicioné a nadie.
EMILIO: ¿Ah no? Fuiste desleal a tu raza india.
MALINTZIN: ¿Raza india? En mi época no existía ni la palabra "raza" ni la palabra "indio". Sólo había pueblos y familias.
EMILIO: ¿Cómo puedes negar Malinche, que colaboraste con el español siendo mexicana?
MALINTZIN: ¿Mexicana? *(Sonríe sarcásticamente)* Yo no era mexicana. No existía entonces una nación llamada México. México Tenochtitlan era el nombre de una ciudad Estado, tal como en España, antes de ser nación había reinos separados: El reino de Navarra y el de León, el reino de Castilla y el de Aragón… Yo nací con una mano **olmeca** y otra **totonaca**, con un pie **popoloca** y otro **tlaxcalteca**, nací princesa en un reino sometido por los mexicanos, y después de que mi padre el rey murió, mi madre, reina de **Olutla**, se casó en segundas nupcias y tuvo un hijo. Para que él fuera el heredero del reino, mi madre me regaló a unos mercaderes de **Xicalanco**, diciendo a nuestro pueblo que yo había muerto, y para comprobarlo les mostró el cuerpo exánime de una esclava de mi edad que acababa de morir, diciendo que era Malinalli. Así, yo morí como princesa a los doce años y ahí murieron también, para mí, mi pueblo y mi familia. Mis nuevos dueños, como buenos mercaderes, me vendieron en el tianguis de **Tabasco** canjeándome por cacao. Siendo princesa crecí como esclava de un guerrero **maya** de Tabasco. Y cuando mis carnes se hicieron apetecibles, él me dio en ofrenda al téotl blanco y barbado de los antiguos códices, para ganar su beneplácito. Me entregaron a él junto con collares de oro, para adornarlo; ichcahuipiles y tilmas de algodón para vestirlo; venados, patos y palomas para alimentarlo; y cuando me hizo bautizar, el agua del bautizo borró de mi frente las últimas huellas de mi origen [poner como nota al pie de dónde sale esta información]. Doña Marina no tuvo origen, fue ella misma el origen. Mi nuevo nombre fue emblema del nacimiento de una nueva estirpe, yo estaba llamada a ser raíz y no rama de árbol, yo había llegado al mundo para ser mar fecundo, y no nube que se desgaja sin forma al primer viento. ¿Raza? A estas alturas de vuestra civilización ¿todavía crees que la humanidad se divide en razas? Todos provenimos de mestizajes de distintos clanes, colores, familias y linajes. Nuestras sangres se han mezclado tanto que nadie puede apostar por su pureza. No… Emilio, en el mundo sólo existe una raza. Humana soy como tú y… *(Al público)* como vosotros. Humana, desde el cabello hasta las uñas de mis pies y

> mis manos, y a esa raza nunca la traicioné. No hay animal que pueda ufanarse de haberme hecho cómplice en contra de mi raza humana: ni el toro de las plazas de ignominioso escarnio, ni el jaguar de las selvas de trópico caliente, ni el águila guerrera, ni la culebra vípera, por muchas razones que tuvieran para vengarse de nosotros, –¡que bastantes males les causamos! – puede acusarme de haber traicionado a mi raza. Soy humana en mi carne y en mi sangre, y humana fue mi pasión y mi sueño incumplido (Del Río, 2000: 133-135).

Esta escena expone que la postura de Malintzin no concuerda con la de Emilio, pues se deja ver su inconformidad ante tal acusación. Como se puede observar en la escena citada, se han marcado algunas secciones con el fin de explicar la manera en la que los argumentos de la Malinche son formulados con el fin de refutar la acusación que se le adjudica. En primer lugar, tenemos la sección marcada con color azul, estas líneas contribuyen a llenar un vacío de conocimiento con respecto a la infancia de la Malinche. Como se puede ver, Malintzin histórica está exponiendo ante Emilio parte de su historia con el objetivo de que este conozca más sobre ella y pueda comprender que está equivocado. La intervención de Malintzin con respecto a la narración que hace sobre su niñez resume a grandes rasgos su historia hasta el punto en que es regalada a Cortés y es bautizada con el nombre de Marina. Con relación a esto es posible reconocer que esta información era desconocida por el director de la película. Lo anterior se evidencia con el hecho de que Emilio no consideró secuencias que proyectaran ese periodo de la vida de la Malinche. Recordemos que Malintzin histórica comienza a intervenir en el filme a partir de la escena 6. Es decir, una vez que el director finaliza la filmación de la secuencia sobre el bautizo de las mujeres regaladas a los españoles. En este sentido, vemos que la intervención de Malintzin cumple la función de complementar la perspectiva que se está configurando sobre su imagen. Esta información referente a su infancia enfatiza el hecho de que Malintzin creció rodeada de diversas sociedades (se han marcado con negritas los lugares y grupos sociales con los que se relacionó Malintzin) por lo que, desde su perspectiva, no hay distinción entre los seres humanos como lo plantea Emilio. Es decir, Malintzin (en el S.

XVI) no tenía arraigada en su ideología el concepto de nación y estaba acostumbrada a convivir y a adaptarse a las circunstancias que se le presentaran con el fin de sobrevivir. De ahí que las secciones marcadas con gris pongan de relieve la inexistencia de las razas en el contexto de la Malinche. Este hecho será la principal defensa para ella ante la acusación de traición que se le atribuye y lo traerá al contexto de Emilio (S. XXI) para arrojar una reflexión acerca de la dificultad de encontrar actualmente razas puras. Con esto, Malintzin hace referencia al mestizaje y a las diversas mezclas que ha habido en la humanidad. De esta manera, la Malinche concluye su intervención exponiendo que todos pertenecemos a la humanidad, por lo que no tiene sentido que se le acuse de traición. Aquí cabe resaltar que hay una acotación (marcada con color verde) que indica que Malintzin se dirige al público y enfatiza lo siguiente: "[…]como vosotros. Humana, desde el cabello hasta las uñas de mis pies y mis manos, y a esa raza nunca la traicioné". El hecho de incluir al público como lo señala la acotación pone en evidencia que los interlocutores de su discurso somos todos (como lectores y espectadores de la obra). Por lo que ella estaría dando a entender que todos nosotros hemos participado en la acusación que se le hace acerca de haber traicionado a su pueblo. Por ello nos incluye en el diálogo, pues nos quiere hacer entender, tanto como a Emilio, que no es una traidora.

Otro de los detalles que cabe destacar en este punto (antes de entrar de lleno a las escenas sobre el juicio) es el posible propósito de la película de Emilio. En la escena 26 el director expone lo siguiente en uno de sus diálogos con Aurora: "**EMILIO:** Pero no estamos haciendo un documental sobre el barroco, no… estamos haciendo un "escrutinio" histórico…" (Del Río, 2000: 151). Por lo anterior, se entiende que, dado que la obra trata sobre la filmación de dicha película, el objetivo de esta pasa a ser lo mismo. Es decir, una examinación sobre los hechos ocurridos en la conquista de Tenochtitlan, con especial atención en la participación que tuvo Malintzin en dichos acontecimientos. Por ello, las escenas sobre el juicio son la fase medular, pues es ahí donde se desmenuzan las acusaciones que se le hacen a la Malinche. Lo anterior con el

fin de provocar reflexiones en lectores y espectadores sobre la historia de la protagonista.

Así, en la escena 37 comienza el juicio a Malintzin. Aquí Catalina Xuárez la acusa de infidelidad por haber sido la amante de Cortés mientras este estaba casado con ella. Sin embargo, dado que el juicio no aborda ese tipo de traición, el juez la descarta como testigo para dar paso a la acusación más grave que se le imputa a la Malinche:

> **MALINTZIN:** ¿Cómo te atreves a acusarme, tú que no te casaste por amor, que en cambio lo "cazaste" sólo para resguardar tu honor? ¿Te has olvidado de cómo hasta a la cárcel lo mandó tu padre por haber roto su compromiso matrimonial contigo? Casamiento obligado no puede ser muy sagrado.
> **CATALINA:** ¿Y tú no pretendías obligarlo a romper ese vínculo sagrado dándole un hijo varón? Cuando yo llegué de Cuba estaba él tan ufano de tener un heredero que hasta el nombre de su padre le había dado a tu bastardo.
> **JUSTO:** Basta ya, que aquí no estamos juzgando la fidelidad de Hernando, sino un delito mayor… (Del Río, 2000: 161-162).

Como se puede apreciar en el diálogo anterior, tanto el registro de Malintzin como el de Catalina se caracterizan por exponer una actitud combativa y a la defensiva. En el caso de Malintzin, como ya se ha mencionado, se trata de un registro que se ha manifestado en casi toda la obra debido a las acusaciones que se le imputan. Este registro es uno de los indicios que ponen en evidencia la presencia de relaciones dialógicas de oposición entre los enunciados de sus interlocutores y los de ella. De esta manera, a través de sus palabras, es posible percibir un tono de voz áspero y rebelde (a pesar de no estar indicado con acotaciones). Lo anterior se justifica al analizar sus palabras en contexto, ya que como se puede ver en las líneas marcadas con color gris, se trata de preguntas retóricas cargadas de ataques contra Catalina, esto, como una forma de defenderse de las acusaciones de infidelidad que esta le atribuye. Lo mismo se puede apreciar en las palabras de Catalina, en este caso, las líneas subrayadas son identificadas como una respuesta combativa ante el ataque personal que hace Malintzin en su contra. De este modo, es posible detectar una lucha entre

posturas de sentido contrarias, evidenciando nuevamente que el dialogismo es una arena donde los enunciados luchan por imponerse. No obstante, como ya se mencionó, esta disputa de perspectivas es detenida por el juez, quien da paso a la acusación que se le hace a Malintzin por haber traicionado, supuestamente, al "pueblo mexicano" que, como ya se mencionó, no existía en ese entonces. A partir de la escena 38 se aborda la acusación principal. En esta escena, como se verá enseguida, Malintzin se enfrenta a las palabras de Cuauhtémoc, quien funge como el fiscal en el juicio y la acusa directamente de su muerte y de haber cometido traición:

> **CARLOS (CUAUHTÉMOC):** Mírame, Malintzin, y mírame bien… fui prisionero, torturado, me quemaron los pies y hasta las manos… me clavaron la flecha como a su Jesucristo y aunque no morí en una cruz, sino colgado de un árbol, no fue por sacrificio a mis dioses sino por voluntad del que tú aceptaste como tuyo.
> **MALINTZIN:** No me culpes a mí de tu muerte… como yo no te culpo de los crímenes que cometió tu emperador Moctezuma… los dos fuimos víctimas de manera distinta de poderes en pugna.
> **CARLOS (CUAUTHÉMOC):** Tú… ¿víctima? No te encumbró tu Cortés, no te dio tierras, un palacio frente a su palacio, joyas, oro, marido, nombre y dignidad, todo junto en un mismo atado…
> **MALINTZIN:** Sí, todo eso no compensa este juicio de la historia, en el que ahora me sientas como acusada por traición… y a ti, Cuauhtémoc, último emperador mexica ¿quién te juzga? Sólo alabanzas de héroe victimado recibes, monumentos a tu grandeza… Permíteme ahora ser yo tu fiscal. Tú luchaste en favor de un imperio que era dominador del mundo, subyugador de pueblos. Bajo la punta de tu puñal de obsidiana, miles de corazones suspendieron en el tiempo su latido. ¿Cómo vienes ahora a lamentarte en tu papel de víctima? El que hace prisioneros sabe que prisionero puede caer. El que guerrero vive, guerrero muere. Y tú, guerrero fuiste, y tus prisioneros ensangrentaron la piedra ritual de los sacrificios a tus Dioses. ¡Tus Dioses! Os vencieron los odios que vuestro imperio hizo nacer. ¿Acaso no sabíais que el que siembra un imperio está sembrando muerte y muerte ha de recoger?
> **CARLOS (CUAUTHÉMOC):** Eso no te excusa de haber aceptado también de tu Cortés riquezas que venían del saqueo de nuestros tesoros…
> **MALINTZIN:** ¿Nuestros? Dirás del saqueo de tesoros que vosotros habíais saqueado de todos los pueblos subyugados… Ladrón que roba a ladrón… cuántos siglos le tocan de perdón… No, ostentar en mi cuello

un jade extraído de mis minas robadas por vosotros, no era una vergüenza, sino justa venganza…
CARLOS (CUAUTHÉMOC): Vas también a justificar las matanzas hechas a mansalva, con engaños… esas no eran de guerreros, sino de carniceros…
MALINTZIN: Mi papel no es ser la defensora de Cortés… como sabes no lo defendí ni siquiera cuando lo acusaron de matar a su esposa, que estaba celosa de mí, pero si te refieres a la matanza de Cholula, de la que tal vez yo sí fui culpable por haberle dicho a Hernando la emboscada que preparaban los cholultecas contra él y todos nosotros… Dime, heroico Cuauhtémoc, ¿qué habrías hecho tú en su lugar? ¿Cuál habría sido tu proceder al enterarte de que, al amanecer, tus enemigos planeaban caer sobre ti y los tuyos para asesinaros mientras dormíais en paz? ¿te habrías dejado matar? ¿Quieres que te recuerde la famosa "noche triste" donde miles de hombres no sólo españoles, sino también tlaxcaltecas y tantos otros aborígenes fueron muertos por tus flechas? Sus cadáveres amontonados en el agua de la laguna la convirtieron en puente para alcanzar la tierra firme. ¿No eran también "indios" palabra con que unifican ahora a todos los aborígenes no sólo del Anáhuac sino de todo el continente, cuyo solo delito fue hacerse aliados del único hombre que podía liberarlos de vuestro yugo? ¿Y alguien te ha llamado a ti traidor por esas muertes? (Del Río, 2000: 162-164).

A partir de la escena citada es posible identificar una lucha de posturas críticas entre Malintzin y Cuauhtémoc. Nuevamente vemos cómo doña Marina se defiende de lo que se le acusa apelando a argumentos que, además de contradecir la perspectiva que plantea Cuauhtémoc, agregan informaciones útiles que complementan y contextualizan lo sucedido.

Se han marcado con color gris aquellas intervenciones de Malintzin y se han subrayado las de Cuauhtémoc con la finalidad de identificar los enunciados que entran en juego en esta discusión. De esta manera, a partir de estas intervenciones se proyectará en la siguiente tabla una organización que refleje con mayor detalle las relaciones que se establecen entre dichas posturas.

Relaciones dialógicas identificadas en la escena 38:	
Discurso de Cuauhtémoc	**Discurso de Malintzin**
Culpa a Malintzin de su muerte por haber aceptado y haberse unido a los planes de Cortés. Cuauhtémoc se posiciona como una	Su postura se erige como respuesta a las palabras de Cuauhtémoc estableciendo relaciones de contradicción al negar ser

víctima de los hechos ocurridos en la conquista del imperio mexica.	culpable de su muerte. Al mismo tiempo, busca conciliar con él al enunciar que ambos fueron víctimas de poderes en pugna, por lo que enfatiza que no lo culpa por los crímenes que cometió su emperador Moctezuma y lo reconoce, inicialmente como una víctima, pues no refuta dicho enunciado.
Cuauhtémoc responde al enunciado de Malintzin cuestionando su papel de víctima, refutando con ello la perspectiva de doña Marina.	Como réplica a la oposición establecida por Cuauhtémoc, Malintzin responde enjuiciándolo y acusándolo por haber luchado en favor de los mexicas. Con esta intervención la Malinche contradice sus propios enunciados, pues, culpa a Cuauhtémoc de la subyugación de los pueblos que llevó a cabo Moctezuma. Además, niega ahora sí su papel de víctima. Aunado a ello, Malintzin justifica su tortura y su muerte por haber sido partícipe del imperio de mexica.
Cuauhtémoc no responde a las acusaciones de Malintzin, más bien realiza una nueva acusación por haber aceptado riquezas de parte de Cortés que provenían de los saqueos del pueblo mexica.	Malintzin retoma el enunciado de Cuauhtémoc para añadir información contextual que deje ver que los tesoros de los mexicas provenían también de saqueos a sus pueblos subyugados. Con esta postura, Malintzin enfatiza el papel del pueblo mexica y pone de relieve el tipo de dominación que ejercían sobre otros pueblos.
Cuauhtémoc continúa sin refutar los enunciados de Malintzin y se limita a exponer una acusación más acerca de las matanzas ejercidas por los españoles.	La Malinche acepta su responsabilidad en la matanza de Cholula, estableciendo inicialmente una relación de concordancia entre sus enunciados. Sin embargo, en su defensa cuestiona a Cuauhtémoc acerca de lo que habría hecho él al enterarse que sería víctima de una emboscada. Aunado a ello, recurre nuevamente a añadir información contextual y menciona la Noche triste. Esto con el fin de recordarle que en esa matanza murieron también tlaxcaltecas y demás guerreros pertenecientes a los distintos pueblos mesoamericanos sin acusarlo de traidor por esas muertes.

Tabla 16: Relaciones dialógicas identificadas en la escena 38 (Del Río, 2000: 162-164).

Con base en lo expuesto en la Tabla 16 es posible dar cuenta del rumbo que toma esta disputa entre posturas. De esta manera resalta el hecho de que el

principal motor de la defensa de Malintzin ante la acusación de traición por parte de Cuauhtémoc es apelar al papel de los mexicas como creadores de un imperio cruel que subyugaba a otros pueblos a través de saqueos. Cabe aclarar que esta postura se complementa con las ya expuestas en secciones anteriores, pues este punto va de la mano con el II. *La relación entre Malintzin y los mexicas era de enemistad por los abusos que estos ejercían sobre otros pueblos*; y con lo expuesto a partir de la escena 15, donde Malintzin comienza su defensa ante tal acusación mencionando la inexistencia del término raza en su concepción del mundo. Aunado a lo anterior, debe resaltarse que las relaciones dialógicas establecidas entre los diálogos de los personajes de la escena 38 son de contradicción, pues se trata de una dinámica de acusación y defensa entre ambos (este hecho se refleja en el lenguaje de los personajes, pues se advierten actitudes a la defensiva y de rivalidad entre ambos). No obstante, resalta el hecho de que Cuauhtémoc es la principal parte acusadora, por lo que cada que Malintzin replicaba con acusaciones en su contra, este no refutaba sus enunciados y continuaba con la dinámica de fiscal del juicio. Por ello, más que réplicas, hay más acusaciones en sus intervenciones.

Una vez que se llega al clímax del juicio y que se deja claro que Malintzin fungirá como su propia abogada defensora, se presenta una escena que expondrá el testimonio fundamental para echar abajo las acusaciones de traición en su contra. En este sentido, a lo largo de la escena 39 (pp. 164-166), Malintzin presenta a Nezahualcóyotl como testigo de descarga, de esta manera, la declaración del poeta fungirá como una prueba que apoyará la inocencia de Malintzin.

> *(Se ilumina espectacularmente a Nezahualcóyotl.)*
> **CARLOS (CUAUHTÉMOC):** Él no vivió en tu tiempo, Malintzin, para que lo llames a declarar.
> **MALINTZIN:** *(A Cuauhtémoc)* Pero conoció el origen del poder mexica, que fue el origen de nuestras desventuras. *(A Nezahualcóyotl)* Rey de Texcoco, señor Acolmiztli Nezahualcóyotl, cuyo nombre significa "Brazo de jaguar y hambriento coyote", no te retendré aquí por mucho tiempo, pero ya que tus ascendientes tuvieron una mano tolteca y otra mexica, un pie chichimeca y otro tlaxcalteca, te pido que

nos cuentes cómo se fraguó el imperio, del que su último monarca fue el aquí presente, el señor Cuauhtemoctzin.

NEZAHUALCÓYOTL: Es del dominio público que la alianza de nuestros reinos de Acolhuacan y de México Tenochtitlán tuvo como fin derrocar el imperio tepaneca del cruel rey Maxtla quien asoló nuestros pueblos, imponiendo tributos y asesinando nobles señores.

MALINTZIN: ¿Qué fue, digno rey Nezahualcóyotl, lo que dio nacimiento a tu odio en contra de tal rey?

NEZAHUALCÓYOTL: Maxtla mandó asesinar a mi padre, y él viéndome en peligro me escondió bajo las ramas de unos arbustos, desde donde yo lo vi luchar cual fiera acorralada y caer bajo las hachas de sus enemigos, hasta morir con la misma altiva dignidad con que había vivido. Esto fue lo que encendió la hoguera de mi odio hacia el rey Maxtla.

MALINTZIN: ¿Y alguien te acusó alguna vez de traición a tu raza por aliarte con los mexicas y luchar en contra del rey Maxtla?

NEZAHUALCÓYOTL: No, al contrario, me alabaron como salvador de nuestro pueblo y los propios tepanecas vencidos se aliaron con nosotros para formar la Triple Alianza de los tres reinos: México, Tlacopan y Texcoco, que hizo posible levantar el imperio llamado azteca, cuyo último tlatoani fue Cuauhtémoc.

MALINTZIN: Gracias, rey poeta, es todo lo que deseaba escuchar de tu voz.

NEZAHUALCÓYOTL: "Es que acaso se vive de verdad en la tierra?
¡No por siempre en la tierra,
sólo breve tiempo aquí!
Aunque sea jade: también se quiebra;
aunque sea oro, también se hiende,
y aun el plumaje de quetzal se desgarra;
¡No por siempre en la tierra:
sólo breve tiempo aquí!"

(Se apaga la luz que iluminaba a Nezahualcóyotl) (Del Río, 2000: 164-166)

Como se puede advertir en la escena anterior, Malintzin busca (con base en las declaraciones de su testigo) establecer un paralelismo entre ambas historias con el objetivo mostrar que las acusaciones en su contra son injustas e infundadas. En primer lugar, debe mencionarse el hecho de que se trata de un personaje glorioso y de excelente reputación como personaje histórico. Este factor se expone con las acotaciones indicadas a su entrada y salida de escena. Como se puede observar, la llegada de Nezahualcóyotl se enfatiza con una iluminación espectacular que se mantiene durante su intervención y es apagada a su salida.

Este detalle pone en evidencia dos cosas principales: por un lado, se muestra la relevancia del personaje al ser reconocido como un guerrero ilustre y glorioso. Por otro lado, la iluminación pone de relieve el hecho de que este proviene de otro tiempo y que únicamente se presenta (aparece) para intervenir en el juicio como testigo de descargo. Como menciona Cuauhtémoc, él no vivió en el mismo tiempo al que pertenece Malintzin.

De esta manera, lo que se puede ver en las intervenciones de Malintzin (marcadas en color gris) es que ella dirige las declaraciones de Nezahualcóyotl (subrayadas) para echar luz al origen del pueblo mexica y para poner en evidencia la similitud de sus historias y la gran diferencia que hay en la forma en la que se les reconocen sus acciones. En este sentido, lo que se puede identificar en términos dialógicos es la concordancia entre sus diálogos para apoyar la formulación de la siguiente postura: Malintzin no es una traidora. Para lograr establecer este punto, Malintzin recurre a tres aspectos primordiales que son orientados y configurados a lo largo de las intervenciones de Nezahualcóyotl:

1) Nezahualcóyotl, al igual que Malintzin, creció entre distintos pueblos.
2) Nezahualcóyotl, al igual que Malintzin, ayudó a derrocar un imperio que subyugaba a otros pueblos con base en tributos y en asesinatos.
3) Nezahualcóyotl no fue acusado de traición, Malintzin sí.

Como se puede advertir, se trata de aspectos que ya han sido postulados con mayor detalle en secciones anteriores. Es decir, con este último testimonio Malintzin busca concretar su defensa apoyándose en las palabras del poeta, esto por tratarse de una voz de autoridad que agregaría valor a su discurso. En este sentido, lo que ha dicho Nezahualcóyotl en la escena 39, ya ha sido enunciado por Malintzin. Sin embargo, al ser expuesto por un personaje con una fama contraria a la suya, cambia el impacto del mismo punto de vista.

Finalmente, el cierre del juicio es presentado en la escena 40, donde Malintzin lanza al público sus reflexiones finales y al mismo tiempo expone sus conclusiones como acusada:

> **MALINTZIN:** *(Al público)* Si por esa triple alianza nació otro imperio opresor, peor tal vez que el anterior, no se puede culpar a Nezahualcóyotl. Cada acción de nuestra vida tiene repercusiones insondables que ningún agorero es capaz de prever. ¿Quién iba a suponer que aquel nombrado Carlos I de España, más quimérico fantasma que rey real, iba a mandar quemar a los herejes y a hacer a los nobles señores más esclavos de lo que los hizo Moctezuma? ¿Que iba a avasallar incluso a sus aliados, a Tlaxcala, la única república que había en el Anáhuac? ¿Que iba a demoler pueblos enteros con crueldad mayor que la de los aztecas que nos sacrificaban con sus guerras floridas, con sus altos tributos y saqueos? ¿Quién iba a adivinar que el imperio español sería más opresor que el que nos subyugaba? Con el mismo derecho a la rebelión con que Nezahualcóyotl se alió con los mexicas para derrumbar el poderío del rey Maxtla, con el mismo derecho me alié a Cortés para derrocar al asesino de mi padre y opresor de mi pueblo, el emperador Moctezuma.
> **JUSTO:** ¡Malinche! ¡Malinche! No voy a permitirte que usurpes mi puesto, no puedes ser acusada, fiscal y juez a un mismo tiempo. Retírate a tu banquillo de los acusados y aguarda la sentencia de la historia…
> **MALINTZIN:** Entonces sí que puedo aguardar sentada, porque tú no la darás (Del Río, 2000: 166)

El diálogo de Malintzin es identificado en este proceso dialógico como la concreción de la siguiente postura: *Malintzin no es una traidora*. Es decir, en su apelación es posible identificar algunos elementos que ya fueron abordados con mayor detalle y argumento (líneas marcadas con color azul: como el hecho de que Nezahualcóyotl haya vivido una historia similar a la suya sin ser juzgado como ella y el que los mexicas formaran parte de un imperio opresor). No obstante, es posible reconocer en su intervención una especie de justificación de sus acciones (líneas marcadas con color gris) en el sentido de que, por un lado, denuncia los crímenes de mandatarios posteriores, y por otro, evade responsabilidad en ello apelando a su ignorancia en cuanto al imperio español en términos políticos y sociales. Por último, cabe señalar que las líneas subrayadas ponen de relieve el hecho de que no hay un veredicto que se pueda dictar en el juicio que se llevó a cabo, dejando abierta la posibilidad de dicha decisión. Lo anterior podría hacer referencia a la cualidad cambiante de la interpretación de diversos hechos históricos. Es decir, la historia de Malintzin

> aún debe ser repensada, por lo que no se puede dar aún una sentencia sin antes valorar y evaluar las distintas circunstancias que aquí se han puesto sobre la mesa. Finalmente debe observarse que, al tratarse de una apelación, sus palabras son dirigidas al público (como lo indica la acotación), por lo que su discurso se extiende, tanto a los espectadores como a los lectores de la obra. Esta cualidad refuerza el hecho de que se trata de una historia que debe ser reflexionada aún por todos nosotros para lograr reconfigurar la imagen negativa que se tiene sobre ella.

De esta manera, como se ha expuesto hasta el momento, a partir de estos cinco puntos (Ilustración 92) se proponen nuevas interpretaciones sobre la imagen de la Malinche, las cuales invitan a reconsiderar aquellas caracterizaciones sobre ella que se han establecidos en la memoria colectiva de los mexicanos.

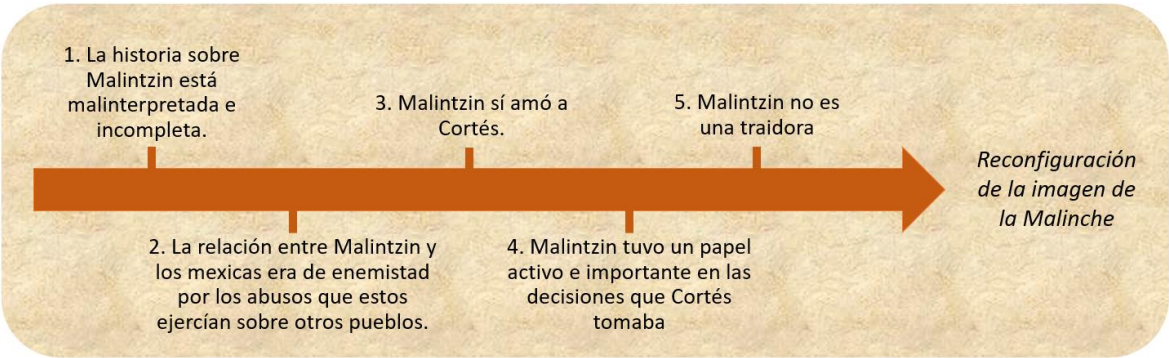


Ilustración 92: Esquema de los cinco puntos presentes en la reconfiguración de la imagen de la Malinche identificados en la obra *El sueño de la Malinche […]*.

La obra expone un cierre (escena 44) que exhorta a reflexionar acerca de cada uno de los aspectos que se fueron abordando a lo largo del drama. No nos impone una lectura sobre el personaje, más bien nos invita a adquirir una postura que tome en cuenta los argumentos presentados por la propia Malintzin. Cabe resaltar que en las escenas 41-43 Malintzin histórica deja de intervenir en la filmación de la película, por lo que permite que Emilio finalice su filme una vez que ella ya ha puesto en claro cada uno de los puntos a considerar sobre su historia. Este factor muestra que Malintzin ha dejado atrás su inconformidad, pues, como ya se presentó a lo largo de este análisis, con sus intervenciones en el nivel de lo filmado y en el de la filmación de la película pudo abonar a la reconfiguración de la perspectiva que Emilio pretendía proyectar sobre su imagen.

MALINTZIN: Un día soñé que el amor era el lazo más fuerte para unir a los humanos; que el amor era más poderoso que todas las divergencias de raza, clase, casta, religión, sexo, ideología o nacionalidad, y en esa ensoñación construí mi vida… pero el sueño se deshizo cuando Hernán, mi Hernán amado, dejó de mirarme con ojos de pasión… fue entonces cuando comprendí que todo había sido un espejismo…
(Entra Gonzalo Guerrero.)
GONZALO: *(Habla con acento español y va vestido como rey indio, con manto, orejeras y tocado con plumas de guacamaya)* No, Malintzin… no fue un espejismo… aunque el amor no sea eterno ¡nada en el mundo lo es!… tu amor fue una realidad.
MALINTZIN: ¿Quién eres tú que así vienes a interrumpir mis pensamientos?
GONZALO: Soy junto contigo, procreador de nuestra estirpe…
MALINTZIN: ¿Conmigo? Pero si no te conozco… Ni siquiera te pareces a Hernán… aunque en el habla me parezcas español.
GONZALO: Somos hermanos de desventura y ventura…
MALINTZIN: No, el único hermano que tuve me destronó. ¿Quién eres tú?
GONZALO: Nací en el puerto de Palos, y fui conocido como el soldado andaluz, Gonzalo Guerrero, pero morí como cacique maya, en Champotón… combatiendo contra el capitán español Lorenzo de Godoy, pocos años después que tú. Los españoles me han acusado de traición, como tus hijos a ti. Pero no te aflijas, Malintzin, un día se darán cuenta, de que hemos sido los padres de una nueva estirpe, como le dijiste a Emilio, ni aragonesa ni azteca, ni andaluza ni inca, ni maya ni vascuence, una estirpe hecha de fe y de esperanza en un nuevo mundo al que equivocadamente bautizaron como América. No, Malintzin, no fue espejismo tu sueño, como no lo fue el mío. Amé a una reina maya con el ardor con que tú amaste a tu capitán extremeño, porque el amor está por encima de toda otra obligación. Mi única patria, como la tuya, fue el amor…
MALINTZIN: Si el amor fuera la patria de todos, Gonzalo, no habría guerras…
GONZALO: …vencedores ni vencidos…
MALINTZIN: …ni amos ni esclavos…
GONZALO: …ni opresores ni oprimidos…
MALINTZIN: …ni látigos ni cañones para vergüenza del orbe…
GONZALO: Malintzin, dame la mano, compañeros hemos sido, en la siembra y la cosecha… *(Malintzin se la da e inician la salida a través de la luneta del teatro, caminando con las manos unidas. Cada uno de ellos lleva en la mano una larga cinta de color diferente, que al ir caminando irá arrastrándose por el suelo, detrás de ellos).*
MALINTZIN: …en el talud y en la cima…
GONZALO: …en el principio y el fin…
MALINTZIN: …en la simiente y el parto…

> **GONZALO:** …en la sombra y en la luz…
> **MALINTZIN:** …en la raíz y en el fruto…
> **GONZALO:** …en el dolor y la dicha…
> **MALINTZIN:** …en la muerte y en la vida
> **GONZALO:** …en la tierra y en el mar…
> **MALINTZIN:** …en el aire y en el fuego…
> **MALINTZIN Y GONZALO:** …y en la vigilia y el sueño nuestro albor perdurará.
> *(Salen por el fondo de la luneta, mientras en el escenario suena el teponaztle y se va haciendo la oscuridad)* (Del Río, 2000: 171-173).

Con la escena final de la obra es posible dar cuenta de lo siguiente:

1) Se busca establecer un paralelismo entre dos historias. En esta ocasión entre la de Malintzin y la de Gonzalo Guerrero. Como se puede observar en la intervención de este último (líneas subrayadas), sus enunciados son establecidos a partir de relaciones de concordancia con la perspectiva de Malintzin. En este sentido, Gonzalo apoya las ideas de Malintzin acerca del poder del amor en sus decisiones y de que ambos son fundadores de la estirpe mestiza. Cabe mencionar que la intervención de Guerrero también cumple la función de llenar una laguna de conocimiento acerca de su historia, por lo que este hecho contribuye a que se cree este paralelismo entre historias. El que se trate de una mujer y un hombre bajo circunstancias similares apoya la idea de igualdad de género, elemento que se pone en evidencia al salir tomados de la mano como iguales teniendo la oportunidad de hacer escuchar su voz de manera equitativa (ver acotación marcada con color vede).
2) Al tratarse de la última escena de la obra, es posible decir que Malintzin se apropió del espacio del drama para exponer una conclusión que pusiera de relieve su perspectiva. De esta manera, como se percibió en casi toda la obra, sus intervenciones dominaron el rumbo de la película y, por lo tanto, de la obra en su totalidad. Este factor expone dos aspectos: por un lado, muestra que el propósito de sus intervenciones fue influir y manipular la perspectiva de Emilio con respecto a su personaje. Esto, como ya quedó asentado en párrafos anteriores, con el objetivo de reconfigurar la imagen que se tiene de ella. Esta reconfiguración la llevó a cabo con base en la eliminación de determinados rasgos negativos de la historia que se conoce comúnmente sobre ella (el

hecho de culparla de traición a su pueblo principalmente). Desde este punto de vista, se entiende que los cinco puntos identificados en la obra se hayan conformado a partir de perspectivas en contradicción. Es decir, como ya se expuso en cada uno de estos puntos, la oposición entre las posturas de Emilio y Malintzin fueron el principal motor para el establecimiento de nuevas propuestas con respecto a la historia del personaje.

3) La conclusión de la obra no impone una perspectiva sobre la historia de la Malinche, más bien aporta una nueva lectura sobre su imagen con el fin de tomar en cuenta la perspectiva del personaje. En este sentido, el que la voz de Malintzin histórica se haga escuchar en casi toda la obra, es fundamental para movernos a la reflexión. Darle la oportunidad de defenderse ante cada una de las acusaciones que se le adjudican contribuye a que se le dé la oportunidad de abonar a su propia historia. Lo anterior se logró llenando lagunas de conocimiento que nos ayuden a comprender las distintas situaciones que la llevaron a tomar ciertas decisiones. Aunado a ello, la historia de Malintzin a lo largo de la obra logró establecer una relación de concordancia con las características lingüísticas que se mostraron a través de sus diálogos y acotaciones. Es decir, el lenguaje identificado en Malintzin histórica la dotó de empoderamiento en las escenas donde tuvo que defenderse. Esto logró al mismo tiempo que a través de la fuerza, convicción y seguridad de su discurso, pudiera dominar el rumbo de su historia con sus distintas intervenciones en los niveles de lo filmado y de la filmación.

Como se ha expuesto hasta este punto, en la obra puede identificarse una lectura alternativa acerca de la Malinche. Lo anterior se fundamenta en el análisis previo que puso de relieve los puntos principales que contribuyen a la reconfiguración de la imagen de la Malinche. De esta manera, como se planteó, cada uno de estos puntos surgen a partir de la interacción dialógica de los elementos estructurales de la obra (explicados en 5.2.1). Es decir, tanto diálogos, como acotaciones, escenas y manifestaciones textuales contribuyen de manera activa a que se vayan conformando determinadas posturas de sentido. En este caso, cada una de estas perspectivas se fueron constituyendo a partir de distintos tipos de relaciones dialógicas establecidas entre las intervenciones de los personajes principales de la obra (Malintzin histórica y Emilio). Así, a partir del estudio de sus discursos se pudo echar luz a las relaciones de oposición, complemento o concordancia existentes.

En el siguiente apartado se desarrollará el análisis acerca de la noción cronotopo con el objetivo de complementar este estudio dialógico. En dicha sección se dará cuenta de los distintos cronotopos identificados en la obra aquí estudiada y de las relaciones establecidas entre dichos cronotopos. Lo anterior con la finalidad de exponer la manera en la que estos contribuyen a la reconfiguración de la imagen de la Malinche.

5.3 Los cronotopos de Bajtín para el estudio del espacio-tiempo-acción en *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos*

5.3.1 Particularidades del cronotopo dramático

En la introducción del apartado 5.2 se explicó que, por razones prácticas, la noción cronotopo (propuesta por M.M. Bajtín y expuesta en la sección 2.1.4 de esta tesis) sería puesta a prueba en la obra dramática *El sueño de la Malinche […]* de manera independiente a los términos heteroglosia, dialogismo y polifonía. No obstante, debe enfatizarse que los cuatro conceptos teóricos funcionan de manera complementaria. En este sentido, lo que se presentará en los siguientes párrafos será una continuación del estudio dialógico de la obra, en esta ocasión, se atenderá la manera en la que están conformados los cronotopos identificados en la misma y se expondrá cómo se relacionan e interconectan para contribuir a la reconstrucción y reconfiguración del personaje de la Malinche.

En el Capítulo II de esta tesis se encuentra la explicación de la teoría bajtiniana referente al cronotopo. Sin embargo, debe recordarse que se trata de una herramienta útil para la examinación de diversos tipos de discursos en cuanto a la configuración del tiempo, del espacio y de aquellas acciones que se desenvuelven ahí. Como se leyó en el apartado 2.1.4, Bajtín desarrolla su teoría a partir de la novela y define este término como "la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura" (1989: 237). A partir de lo anterior se busca poner a prueba esta unidad de análisis en un discurso teatral en su forma textual[127], así, al igual que se hizo con el estudio del documental *Malintzin, la historia de un enigma*, se hará la identificación de los tipos de cronotopos que

[127] Como ya se especificó en apartados anteriores, en esta investigación nos ocuparemos de la obra en cuanto a soporte textual y no como representación en el escenario.

coadyuvan a la estructuración del relato. Esto, tomando en consideración que se trata de un discurso con propiedades narrativas (ver sección 5.1.1 y 5.1.2).

Podría pensarse que el cronotopo dramático (en su manifestación textual) se asemeja al de la novela, no obstante, el cronotopo teatral posee determinadas particularidades en cuanto a la configuración de los elementos implicados en esta noción bajtiniana (espacio -tiempo-acción). En este punto cabe poner de relieve las especificidades del cronotopo dramático, pues, al igual que el documental como discurso audiovisual[128], este también posee rasgos que lo caracterizan. Enseguida se expondrán los tres elementos principales que distinguen al cronotopo dramático:

a) **Predominio de la palabra para su configuración:** El cronotopo dramático se construye principalmente partir de los diálogos y de las acotaciones (elementos estructurales del teatro). Desde esta mirada, a partir de la palabra debe configurarse el tiempo, el espacio y las acciones que se llevan a cabo en la obra. Este rasgo es lo que podría equiparar el cronotopo del texto teatral con el de la novela, sin embargo, como hemos propuesto en la sección 5.1.2 de esta investigación, el drama se vale de sus propios recursos para la conformación de los elementos espaciotemporales. De esta manera, en dicha sección hemos llamado la atención sobre el hecho de que parte de las facultades esenciales que tiene la instancia organizadora del relato escénico (propuesta en este estudio) es lograr configurar los elementos espaciotemporales del drama con base en los diálogos y en las acotaciones. En este sentido, específicamente en los puntos I y II de dicha sección, se mencionan ejemplos que exponen cómo se organizan los elementos del espacio-tiempo y las acciones que se despliegan ahí. Así, es posible dar cuenta de que la palabra es el vehículo primordial para la estructuración del cronotopo dramático, claro está, cuando se trata del teatro en su forma textual. Esta cualidad da paso al siguiente inciso, pues a partir de la palabra, el lector tiene a su cargo la tarea de construir y visualizar mentalmente los elementos clave del cronotopo dramático (espacio-tiempo-acción).

[128] Ver secciones: 4.3; 4.3.1 y 4.3.2 de esta tesis.

b) **El papel del lector en la creación del cronotopo:** El papel del lector en la conformación del cronotopo dramático consiste en imaginar los escenarios, las acciones de los personajes y el paso del tiempo a partir de las pistas e indicaciones proporcionadas por el texto. Desde este punto de vista, el lector cumple una función importante en la creación de imágenes mentales del espacio-tiempo-acción a partir de lo que se plantea en la obra mediante la palabra. Veamos como ejemplo la escena número 4 de la obra aquí analizada:

> **EMILIO:** ¡Corte! Mañana, Gabriela, filmaremos la siguiente escena, con Gonzalo rodeado por su mujer y sus hijos, en un cuadro familiar…
> **GABRIELA:** Muy bien.
> **OCTAVIANO (JERÓNIMO):** ¿Dónde me coloco para la toma de la ceiba?
> **GABRIELA:** *(Señalándole el lugar donde deberá situarse)* Ahí está tu marca. Pídele tu traje a Raymundo y vístete rápido.
> *(Movilización en el foro para colocar el árbol y la utilería correspondiente. Los actores van a sus puestos. Fernando, en su traje de Hernán Cortés, se sitúa en medio de la escena. Uno de los tramoyistas pone frente a la cámara el marcador de tomas. Cambia la iluminación.)*
> **FERNANDO:** *(A Emilio)* ¿Cuál es la motivación para mí en esta escena? ¿Debo sentirme cautivado por Malinalli desde el primer momento? ¿O no? ¿Es para mí, una india como las otras? o ¿la veo como alguien diferente?
> **EMILIO:** ¿Cuánto tiempo llevan esos hombres sin mujer? Y en especial, Cortés, ¿crees que fuera un… impotente?
> **FERNANDO:** Claro que no… pero…
> **EMILIO:** Sigue tu instinto… ¡vivencia!… identifícate con los deseos de tu personaje… ¿no te decía eso tu querido maestro? Concéntrate que ya vamos a filmar…
> **FERNANDO:** ¿No ensayamos primero…?
> **EMILIO:** Ya ensayamos ayer… ahora se filma… ¡basta de conversación… cada minuto cues-ta di-ne-ro!
> **GABRIELA:** *(A los tramoyistas)* ¡Secuencia 35, Toma 1! ¡Listos! ¡Cámara! ¡Acción! (Del Río, 2000: 120-121).

La escena anterior muestra tanto lo que se mencionó en a) como lo que se ha mencionado en b). Es decir, podemos apreciar que, tal como se expuso en el inciso anterior, la palabra escrita es el vehículo principal para que queden plasmados los elementos espaciotemporales (tanto en los diálogos como en las acotaciones). En el ejemplo citado anteriormente podemos observar que hay elementos marcados en color

amarillo que nos aportan informaciones sobre la temporalidad del relato. Estos dos datos nos ubican en el hoy, que es cuando se está llevando a cabo cada uno de los acontecimientos narrados en la obra. Por lo tanto, ambos fragmentos señalados fungen como marcos temporales que nos informan al mismo tiempo acerca del contenido de los ensayos realizados en el ayer y el contenido de las secuencias que se filmarán en el mañana (un cuadro que exponga la familia que Gonzalo Guerrero formó). Como se mostró hasta el momento, en esta información de tipo temporal se exponen también acciones que se relacionan con lo que está sucediendo en el relato y, aunado a esto, está implícita la espacialidad donde se desenvuelven dichas acciones. Es decir, las líneas marcadas en amarillo expresan tiempo-acción-espacio (componentes elementales del cronotopo), pues, gracias al contexto de la historia contada, sabemos que, tanto la filmación de las escenas como los ensayos, se llevan a cabo en un set cinematográfico. En la escena citada también se han indicado algunas líneas en color azul que exponen la presencia de indicadores espaciales en las acotaciones. Estos no solamente aportan informaciones sobre el espacio donde se están realizando las acciones, sino que también ponen de relieve la organización y la interacción de los elementos presentes en ese sitio. Este rasgo nos ayuda a ejemplificar lo que se explica en b), ya que tanto el movimiento corporal expresado en la primera acotación señalada, como la movilización en el foro expresada en la segunda acotación, contribuyen a que como lectores creemos imágenes mentales en movimiento. En este sentido, vemos la representación en nuestra mente[129] gracias a estos datos espaciales y organizacionales de los personajes y del mobiliario involucrado en los acontecimientos que se detallan en la obra. De esta manera, es posible afirmar que el cronotopo dramático contribuye a que el relato tome determinada estructura y organización. De esta manera, como lectores, reconstruimos (a partir de las pistas e indicaciones proporcionadas por el texto) imágenes mentales de los escenarios, de las acciones de los personajes y del paso del tiempo.

[129] Ver apartado 5.1.2 para leer la propuesta sobre el tipo de mostración que se puede apreciar en el relato dramático.

c) **Hay mayor énfasis en la acción, por lo que lo espaciotemporal tiende a ser más abstracto en ocasiones:** La acción tiene un papel dominante, por lo que es posible que a veces el factor espacial no se mencione de manera explícita y se sugiera un espacio o un tiempo sin definirlos con precisión, dejando esta labor de abstracción e interpretación al lector. En este sentido, las acciones se ponen de relieve y en estas se verán proyectadas las pistas para la configuración del espacio y del tiempo donde los acontecimientos toman lugar. Un ejemplo de esta característica del cronotopo dramático se puede identificar en la escena 36 de la obra:

> *(Cambio de luz. Entra bajo el reflector, Cuauhtémoc.)*
> **CARLOS (CUAUHTÉMOC):** Yo seré el fiscal.
> **MALINTZIN:** ¿Y quién el juez?
> **DON JUSTO PASO:** Yo lo seré.
> **MALINTZIN:** ¿Y tú quién eres?
> **JUSTO:** Don Justo Paso.
> **MALINTZIN:** Buen nombre te escogieron tus padres.
> **JUSTO:** Que pase la primera testigo de cargo, doña Catalina Xuárez Marcaida.
> **MALINTZIN:** Un momento… ¿dónde está el abogado defensor?
> **JUSTO:** ¿Para qué necesitas uno? ¿No te basta con… tu "lengua"? (Del Río, 2000: 160-161).

El ejemplo citado marca el comienzo del juicio que se llevará a cabo hasta la escena número 40. Como ya se ha expuesto en apartados previos, se trata de un fragmento relevante en la obra, pues en dichas escenas Malintzin enfrenta a determinados personajes que la acusan, principalmente, de haber traicionado a su pueblo[130]. La razón por la cual esta escena funciona como ejemplo de lo que se expone en este punto, es que se trata de un caso donde justamente la espacialidad es dejada a la interpretación del lector. Como se puede apreciar, no se indica que la escena será en una corte, sin embargo, por el contexto e información dada en escenas anteriores, sabemos que se llevará a cabo un juicio. Además, se nos mencionan algunos de los roles (marcados con color amarillo) que serán desempeñados: fiscal, juez, testigo de cargo y abogado defensor. Por ello se dice que la acción es privilegiada en comparación con el factor

[130] Ver punto V de la sección 5.2.2 para leer el análisis dialógico completo de estas escenas.

espacial, pues, como se puede ver en este ejemplo, a partir de los roles desempeñados por los personajes, y, sobre todo por el hecho de que sabemos que se desarrollará un juicio, deducimos que el sitio de la acción es una corte. En este sentido, la espacialidad y sus características quedan a imaginación e interpretación del lector. Así, cada uno de nosotros construirá una imagen mental de una corte distinta, aunque conservando los referentes que tengamos según nuestras experiencias socioculturales. Esta característica del cronotopo dramático difiere del cronotopo cinematográfico, pues en este último la espacialidad es dada de manera directa con apoyo en material visual.

5.3.2 Los principales cronotopos identificados en la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos*

Una vez que se han reconocido las particularidades del cronotopo dramático, es posible proseguir con el análisis del drama *El sueño de la Malinche […]*. Como ya se dicho, en el Capítulo II de esta tesis ha quedado expuesta la explicación del cronotopo bajtiniano. Además, en la Tabla 1 (localizada en 2.1.4) se ha presentado la tipología que propone el teórico soviético con respecto a este término. En este punto debe recalcarse que se trata de una tipología abierta, es decir, es posible ir identificando nuevos tipos de cronotopos dependiendo el tipo de discurso (e incluso dependiendo de la época o cultura en la cual se centre dicho discurso). En el caso de las obras que se analizan en esta investigación y, como ya se dio cuenta con el estudio de los cronotopos del documental, no siempre se trata de cronotopos propuestos por Bajtín (por ejemplo, en el documental se identificó el cronotopo de la sede del mando). Desde este punto de vista podemos dar cuenta de la flexibilidad que posee esta noción bajtiniana, ya que logra poner de relieve aspectos del tiempo y del espacio de cualquier discurso. Así, gracias a un análisis de los cronotopos de una obra, es posible hacer visibles las estructuras e interconexiones de los elementos (espacio-tiempo-acción) que lo organizan. En este sentido, se trata de una unidad de análisis adecuada para cualquier época, pues siempre habrá nuevos cronotopos por reconocer. De esta manera, en el discurso dramático que aquí se estudia se han logrado identificar tres cronotopos que coadyuvan a la organización y a la estructuración del relato. Se trata del cronotopo del set cinematográfico, el de la corte y el cronotopo del escenario. Enseguida se hará un estudio detallado de cada uno de estos. Es pertinente advertir que, debido a que hasta el momento ya se han expuesto varios casos que

hacen referencia a la espacialidad y a la temporalidad de la obra, con el fin de no ser repetitivos, únicamente se indicará la sección donde se pueden encontrar los ejemplos que ilustran lo que se explica.

A) El cronotopo del set cinematográfico: En puntos anteriores ya se ha mencionado que los acontecimientos que se desarrollan en la obra suceden en un set cinematográfico. Este espacio es indicado (con color amarillo) desde el comienzo de la obra con la siguiente acotación:

> *(La escena representa un set cinematográfico que los tramoyistas van transformando frente al público, para representar los diferentes espacios, de acuerdo con los sucesos que se van a filmar. Los cambios de tiempo entre el siglo XVI y el XXI se darán con iluminación. Los personajes de cada época se iluminan con una luz específica que los diferencia)* Del Río, 2000: 115).

Como puede verse en las líneas citadas, se trata de un sitio que se irá transformando en distintos espacios, dependiendo el contexto de cada una de las secuencias que se van a filmar en la película. En un primer acercamiento a la definición de este espacio, es posible hablar de una zona donde se proyectan interpretaciones artísticas. Podemos hablar también de un lugar de creación y de constante producción reflexiva. Desde esta perspectiva, tiene sentido hablar de una espacialidad, donde, en el caso particular de la obra que aquí se analiza, se fusionan acontecimientos que tomaron lugar en el pasado con los del presente. Esta es la razón de la indicación marcada con azul, pues, al fusionarse dos temporalidades, debemos poder distinguir cada una de ellas (siglos XVI y XXI). Así, se puede hablar de un sitio donde se reflexiona sobre la historia; por lo tanto, las acciones principales en este cronotopo se centran en la reflexión y en la discusión[131]. En la obra que se analiza, dichas reflexiones localizadas en este set cinematográfico giran en torno a lo sucedido en la vida de la Malinche con respecto a su participación en la conquista de Tenochtitlan. De esta manera, será durante el rodaje de la película de Emilio donde se lleven a cabo discusiones sobre la historia de Malintzin (ver 5.2.2). Este factor contribuye a que se busque la reinterpretación de la

[131] Ver los ejemplos expuestos en el apartado 5.2.2 con respecto a los puntos que son defendidos por Malintzin como respuesta a la perspectiva que Emilio pretende plasmar sobre su imagen en la película.

historia de la protagonista y de los hechos de la Conquista desde una perspectiva contemporánea. Por ello, como ya se ha mencionado en apartados anteriores, se pone énfasis en la reconfiguración de la versión interiorizada que tenemos sobre Malintzin (ver escena 6 de la Tabla 13 en la sección 5.2.1 para observar la intervención de Malintzin (del siglo XVI) en forma de metalepsis. Esta aparición en el set del S. XXI expone el inicio de una serie de intervenciones cuya finalidad es justamente reconfigurar esta imagen que se tiene de ella en la actualidad). En la obra, es Emilio quien expone una interpretación cargada de concepciones tradicionales sobre ella y quien busca plasmar dicha interpretación en su película (al ser el director del filme, es su perspectiva la que rige la configuración de las secuencias), pues tiene la seguridad de que ella traicionó a su pueblo. En este sentido, él representa a cada uno de los que cuentan con esa versión interiorizada y malinterpretada de este personaje histórico. De esta manera, será el set cinematográfico el espacio para poner en discusión todos aquellos datos que requieren ser explicados por la protagonista (por esta razón el análisis dialógico de la sección 5.2.2 se centró en aquellos puntos que son discutidos por los personajes). Aunado a esto, el hecho de representar el rodaje de una película en la obra evidencia que esta no pretende ser un documental histórico, sino una reflexión artística sobre el pasado con la finalidad de logar un impacto crítico en el lector (ver Anexo B y Anexo C para profundizar en las cualidades brechtianas de este drama).

Además, el entrelazamiento de dos tiempos (s. XVI y XXI) dota a los personajes de características especiales (el hecho de que puedan transgredir las barreras temporales en el relato, en forma de metalepsis, como sucede con Malintzin y con Nezahualcóyotl, es un ejemplo de estas cualidades), pues, están al tanto del pasado y de las repercusiones de sus acciones en el presente. Las escenas dedicadas al juicio (36-40) exponen este rasgo, pues, como se analizó en la sección 5.2.2 en el punto V, Malintzin está al tanto de lo que se ha dicho sobre ella hasta la actualidad y es justamente de esa visión que debe defenderse. De esta manera, el set y todo aquello que sucede durante la filmación y en las secuencias filmadas se enlazan con la repentina aparición de Malintzin histórica, quien reclama la interpretación que tenemos de ella en el presente con el fin de reconfigurarla.

A partir de las acciones llevadas a cabo en el set cinematográfico surgen tres segmentos de la historia plasmada en la obra. Estos tres segmentos son mostrados en la Ilustración 89 y explicados en el punto III de la sección 5.1.2 de esta investigación. Enseguida se recuerdan estos tres segmentos de la historia plasmada en la obra de manera sintetizada:

- **Segmento A**: podemos localizar en esta sección todos aquellos acontecimientos sucedidos entre el equipo de filmación de la película. Es decir, todas aquellas interacciones en el nivel de la filmación.
- **Segmento B**: aquí se encuentra todo aquello que es plasmado en las secuencias que se van filmando para la constitución de la película. Por ello, este segmento contiene todas aquellas acciones que conformarán el filme y que reconstruirán la historia de la Malinche.
- **Segmento C**: en este se pueden identificar todas las escenas que nos muestran lo que la Malinche histórica nos cuenta sobre su vida. Este segmento está constituido por aquellas intervenciones de la protagonista (mediante las metalepsis) tanto en el segmento A, como en el B.

Desde este punto de vista es posible decir que el cronotopo del set cinematográfico es el principal organizador del relato escénico *El sueño de la Malinche […]*. Por lo tanto, se trata de un cronotopo que estructura toda trama de la obra como se muestra en la Ilustración 89. De esta manera, cada uno de los segmentos de la historia estarían interconectados gracias a la espacialidad y gracias a la presencia de Malintzin (mediante las metalepsis) en cada una de estas esferas de acción. En este sentido, es en el set donde se encuentran distintas temporalidades y donde tienen lugar acciones que giran en torno a la reflexión de la imagen de la Malinche y con respecto a su participación en la Conquista. Por lo anterior, el siguiente cronotopo sería un desglose del cronotopo del set cinematográfico, pues se trata de uno que es configurado a partir de la construcción de las secuencias para la película que es filmada en dicho set. Así, el cronotopo de la corte quedaría subordinado y conectado de manera directa al del set cinematográfico. Además, como se verá en el siguiente punto, ambos comparten

rasgos que los relacionan y que contribuyen de manera conjunta para la reconfiguración del personaje protagónico.

B) El cronotopo de la corte: Como ya se expuso en párrafos anteriores, la corte es aludida en la obra (ver ejemplo del inciso C en la sección 5.3.1) al llevarse a cabo un juicio en la película de Emilio donde Malintzin es acusada de traición. En este sentido, se trata de un espacio donde se llevan a cabo acciones relevantes para la trama (ver el análisis dialógico de las escenas correspondientes al juicio en el punto V del apartado 5.2.2), por ello es reconocido como uno de los cronotopos principales de la obra. Esta espacialidad puede definirse como el lugar donde convergen distintas versiones de la misma realidad y donde toma lugar el litigio y el posicionamiento de los personajes. En este sentido, vemos nuevamente que se trata de un sitio donde se conectan dos temporalidades (siglos XVI y XXI), pues ahí se discute sobre los hechos ocurridos en el pasado, desde el presente, para tratar de llegar a una resolución justa. Esta cualidad reflexiva y el hecho de que se trate de un espacio de fusión entre dos tiempos distintos es lo que relaciona a este cronotopo con el del set cinematográfico pues, como se puede apreciar, ambos son lugares pertinentes para dialogar, discutir y reflexionar sobre la participación de la Malinche en la Conquista.

En la obra, las escenas correspondientes al juicio (36-40) abordan la filmación de las secuencias de la película. Algo que debe mencionarse es que en estas se dejan ver ciertas irregularidades que ponen en evidencia lo injusto que se ha juzgado a la Malinche — por ejemplo, el hecho de que no se le permita tener abogado defensor (ver escena 36 ejemplificada en el inciso c de la sección 5.3.1) y el que los personajes que la acusan se alíen para echar abajo sus posicionamientos (ver el análisis dialógico de las escenas correspondientes al juicio en el punto V del apartado 5.2.2)—. Por ello, ella debe tomar el control del juicio dando sus propias conclusiones, pues no cuenta con un proceso justo (ver escena 40 analizada en el punto V de la sección 5.2.2). Esta toma de control coincide con la forma en la que inicialmente interviene en la filmación de la película (ver escena 6 de la Tabla 13 en el apartado 5.1.2), pues al mostrarse inconforme ante las interpretaciones que se tienen sobre ella, una reacción firme y

decidida es su solución para hacerse escuchar. En este sentido, vemos que este cronotopo subordinado al set cinematográfico funge como el contenedor del clímax de la obra, pues será en la corte donde se descarguen todos aquellos alegatos en contra de la Malinche y donde ella podrá defenderse de estos.

C) **El cronotopo del escenario:** Si reflexionamos en el tipo de acotaciones presentes en la obra (como la citada en el inciso A de esta sección) podríamos dar cuenta de la configuración de un cronotopo específico del teatro. En este sentido se trataría del cronotopo del escenario, mismo que podría ser considerado como un cronotopo global en el discurso dramático. Desde esta perspectiva tendríamos un cronotopo abarcador de más cronotopos (como las capas de una cebolla). En el caso específico de la obra que aquí se analiza es posible ver que dentro del cronotopo del escenario se construye un set cinematográfico que va reconfigurando otros espacios a partir de la utilería (ver ejemplo citado en el inciso b de la sección 5.3.1). Como se puede ver en los ejemplos mencionados, la movilización en el foro, tanto de los tramoyistas, como de los actores y de elementos de la utilería, ponen en evidencia la reconfiguración de este cronotopo propio del teatro, pues todo sucede sobre el escenario. En este sentido, vemos que este cronotopo contiene al cronotopo del set cinematográfico (explicado en el inciso A de esta sección) que a su vez se va transformando para contener el cronotopo de la corte (explicado en el inciso B de esta sección). Lo anterior se conecta con las ideas planteadas en el apartado 5.1.2 con relación al tipo de mostración que se puede identificar en el texto dramático. Pues, como lectores, reconstruimos imágenes mentales de una representación (con apoyo en los recursos propios del discurso dramático: diálogos y acotaciones), y esta es imaginada en un escenario donde se despliegan los acontecimientos del relato escénico. De ser así, tendríamos un cronotopo específico del discurso dramático, pues sería este el receptáculo de los demás cronotopos que conformen el relato escénico desarrollado en cada obra. Desde este punto de vista, estamos frente a un cronotopo que se caracteriza por contener acciones relacionadas con la representación teatral, pues como lectores es lo que imaginamos al leer un discurso dramático (cabe recordar aquí que este tipo de texto es creado con el objetivo de convertirse en una obra montada sobre el escenario, por lo que su estructura deja ver ese propósito mediante las acotaciones y los diálogos). Entre

estas acciones se encuentran desde aquellas involucradas con las transformaciones del espacio y el paso del tiempo, hasta aquellas relacionadas con la interpretación de los personajes e interacción de los actores y actrices sobre el escenario. En la obra *El sueño de la Malinche […]* es posible dar cuenta de las interacciones llevadas a cabo por los personajes en el set de filmación (segmento de la historia A y C), de las partes de la historia filmadas para la película (segmentos de la historia B y C) y de las transformaciones del escenario (indicadas en las acotaciones) porque todo sucede en un set cinematográfico. Como se puede ver, ambos espacios (tanto el set de filmación como el escenario teatral) se caracterizan por ser un sitio cuyo propósito principal es contener la representación de diversos espacios donde se llevarán a cabo los acontecimientos de la historia contada. La diferencia radica en el hecho de que el escenario es el cronotopo abarcador del set, pues este último es, al fin y al cabo, parte de uno de los espacios donde se desenvuelve el relato, por lo que este es creado dentro del cronotopo del escenario. Desde luego, se reconoce que el escenario se encuentra dentro de un teatro (como edificio), por lo que es posible que se considere que el cronotopo más abarcador sea el teatro mismo. Es decir, el edificio que incluye el patio de butacas, el paco, los camerinos, las bambalinas, tras bambalinas, el pasillo, etc. Con respecto a esto, podemos advertir en obra que el cronotopo del escenario se desborda en el teatro durante la escena 44 (citada en la etapa de cierre de la sección 5.2.2). Las siguientes acotaciones tomadas de dicha escena evidencian esta observación:

> *(Malintzin se la da e inician la salida a través de la luneta del teatro, caminando con las manos unidas. Cada uno de ellos lleva en la mano una larga cinta de color diferente, que al ir caminando irá arrastrándose por el suelo, detrás de ellos)* (Del Río, 2000: 172).
>
> *(Salen por el fondo de la luneta, mientras en el escenario suena el teponaztle y se va haciendo la oscuridad)* (Del Río, 2000: 173).

En las didascalias citadas se han marcado con amarillo las líneas que indican cómo las acciones llevadas a cabo en el cronotopo del escenario se desbordan en el teatro mismo, por lo que este es un ejemplo de cómo podríamos reconocer este tipo de cronotopo. En otros casos, la historia contada en la obra podría tomar lugar en los distintos sitios de este edificio, por lo que se trataría de casos donde este cronotopo global sería aún más

perceptible. Debemos recordar también que, para que podamos hablar de un cronotopo, las acciones de la historia deben tener el peso suficiente como para fungir como nudos de la narración, por lo que este ejemplo solo muestra cómo el cronotopo del escenario se desborda en el teatro como edificio. Por ello, en la obra que aquí se analiza no podemos hablar del cronotopo del teatro puesto que no hay acciones relevantes para el desarrollo de la trama.

Una vez que han sido identificados y analizados los cronotopos en la obra *El sueño de la Malinche […]* es posible explicar de qué manera se interconectan para contribuir a la reconstrucción y reconfiguración del personaje de la Malinche. Aquí debe mencionarse que tanto el set cinematográfico como la corte, son espacios que coadyuvan a que se configure una personalidad específica en la protagonista (en los apartados 5.2.1 y 5.2.2 ya se han puesto de relieve estas particularidades en el personaje). Como ya se expuso en apartados anteriores, Malintzin manifiesta una personalidad segura de sí misma (expresada a través de su lenguaje verbal y corporal, ver el estudio de la heteroglosia en la sección 5.2.1 para más detalles de esta cualidad) gracias al conocimiento que posee en términos culturales (cuando hablamos de su relación con los personajes de su tiempo como Cortés y otros mandatarios) y también como testigo de lo que sucedió en la Conquista (cuando se trata de su interacción con Emilio y con Aurora). Este primer factor de su personalidad va de la mano con la firmeza con la que debe actuar ante la mala interpretación que Emilio pretende plasmar en su película; y también ante las acusaciones que se le atribuyen en las escenas destinadas al juicio. Además, en ambos cronotopos hay perspectivas masculinas de las cuales ella debe defenderse. Emilio, como director de la película y el juez y el fiscal, como partes dominantes del juicio.

Aunado a lo ya expuesto, es posible identificar que, tanto en el cronotopo del set cinematográfico, como en el de la corte, se desarrolla el personaje protagonista, pues se trata de unidades, en cuyo núcleo, se manifiesta una constante discusión y reinterpretación sobre Malintzin que van conformando lecturas específicas sobre su imagen. Recordemos que, por un lado, el cronotopo del set cinematográfico pone de relieve el quehacer artístico y la interpretación y reflexión constante sobre su historia. Este factor le da la oportunidad a la Malinche de intervenir para hacerse escuchar con el objetivo de modificar el rumbo del filme aportando su versión de los hechos. Por otro lado, el cronotopo de la corte la coloca como el

centro de la discusión y le da la "oportunidad" de defenderse de las acusaciones de traición que se le atribuyen. De esta manera, en ambos cronotopos se llevan a cabo diversos procesos dialógicos (expuestos en 5.2.2) que van dándole forma a una posible interpretación sobre la Malinche. Esta nueva lectura propuesta en el drama se expone como una visión artística que es dada al lector con el fin de motivar su reflexión crítica.

Finalmente, estos dos cronotopos (contenidos por el cronotopo del escenario) contribuyen a que se marque una dualidad en el personaje. Estamos ante un factor que caracteriza a la Malinche, pues se trata de un personaje que se encuentra entre 2 culturas; entre 2 lenguas y, en el caso específico de la obra que aquí se estudia, entre 2 temporalidades distintas. En la obra no sólo debe convencer al director de la película y a la actriz que la interpreta (personajes del presente), sino también a los personajes históricos que la acusan en el juicio (personajes del pasado). Desde esta perspectiva, es posible hablar de un personaje complejo que es sometido a una reconfiguración constante en dos cronotopos que, no solamente apoyan en la estructuración de la obra (como se expuso en la explicación de la Ilustración 89), sino que también contribuyen a la consolidación de su personalidad y de la reinterpretación de la imagen de la Malinche. Esto, al hacer posible que se puedan fusionar en ella las dos temporalidades y los acontecimientos sucedidos en cada una de estas. Este elemento hace que la Malinche de la obra sea una hibridación y una mezcla de tiempos (siglos XVI y XXI), de espacios (al poder estar presente tanto en el set de filmación como en los espacios diseñados para la filmación de las secuencias. También al haber estado en los espacios relacionados con la Conquista localizados en el pasado) y de acciones (al participar tanto en la producción como en la actuación de la película. Además de haber sido partícipe de lo sucedido en la Conquista).

Conclusiones

Para concluir con esta investigación se dará paso a la exposición de las reflexiones finales provenientes de cada uno de los capítulos desarrollados en la presente tesis. Se ha decidido organizar estas últimas líneas en dos rubros principales. En primer lugar, se llevará a cabo la presentación de los principales hallazgos de este estudio, divididos en dos secciones. Por un lado, se busca exponer aquellos aportes concernientes al ámbito teórico-metodológico. Para ello, en esta primera parte se abordarán las reflexiones derivadas del estudio del documental y del texto dramático con respecto a sus cualidades narrativas. Además, aquí mismo se desarrollarán los aspectos relacionados con la puesta a prueba de las herramientas bajtinianas (dialogismo, heteroglosia, polifonía y cronotopo) en dos tipos de discursos diferentes a la novela.

La segunda sección de los principales hallazgos de esta investigación se centra en las nuevas lecturas sobre la Malinche sugeridas por las dos muestras discursivas analizadas. Se abordarán las propuestas de interpretación (identificadas después del análisis dialógico) tanto del documental como del texto dramático. Otro de los puntos que se tratarán en este apartado se refiere a aquellas reflexiones relacionadas con algunos puntos cuestionables y propensos a la crítica en las obras que conforman el corpus de esta tesis. Es decir, se busca hacer una crítica con base en los resultados obtenidos en el estudio de las obras que logre enriquecer la interpretación de este análisis.

El último rubro de las conclusiones busca exponer las nuevas direcciones posibles en términos de investigación que podrían derivar del presente estudio. Cabe mencionar que la relevancia de esta sección radica en el hecho de que cada investigación abre brechas relevantes que podrían ser explotadas más adelante. Así, este espacio es una buena oportunidad para poner sobre la mesa los nuevos caminos por explorar.

Principales hallazgos en el ámbito teórico-metodológico

El documental y sus cualidades narrativas

Uno de los puntos explorados en esta investigación ha sido el estudio de las propiedades narrativas de dos muestras discursivas diferentes (cine documental y teatro). Como se ha

podido evidenciar en este estudio (sección 3.1.2), en lo que respecta al documental, es posible concluir que sí podemos hablar de este como un discurso con propiedades narrativas, pues expone, mediante sus recursos, la historia de Malintzin. El documental aquí analizado logra proyectar dicha narración al valerse, no solamente de las voces de la narradora y de los investigadores que en este participan, sino también con apoyo en las recreaciones cinematográficas. Desde este punto de vista, como espectadores podemos visualizar imágenes en movimiento sobre dicha historia mientras la escuchamos. En este sentido, la Tabla 4 de la sección 3.1.2 expone aquellos fragmentos del documental que contribuyen a la construcción del relato sobre la Malinche. De esta manera, tenemos una respuesta narrativa al poder contar la historia de la protagonista con base en lo que el documental ha mostrado. A partir de esta investigación se identificó en el documental que esta característica forma parte de una de las funciones de la narratividad propuestas por Ryan (1992), la narratividad simple. Como se mostró en este estudio, esta consiste en la conformación de una narración que, en este caso, presenta una organización lineal y cronológica de los sucesos presentados (ver Tabla 5 de la sección 3.1.2.1).

Por otro lado, también se logró reconocer en este discurso una función de la narratividad de tipo instrumental. Recordemos que en este tipo de función las estructuras narrativas que se presentan en el nivel microtextual sirven para ejemplificar o aclarar un nivel macrotextual no narrativo. Como ya se dijo, la obra *Malintzin, la historia de un enigma* (caracterizada en 3.1.1) es un documental tanto expositivo como reflexivo, por lo que en primer lugar tenemos un discurso tipo ensayo que toma forma en torno a la solución de un problema o un enigma (Nichols, 1997: 68-72). En este sentido, vemos que este despliega una serie de materiales que proponen nuevos puntos de vista a favor de una tesis. En este caso, se busca, con su propuesta, tomar distancia de los discursos hegemónicos sobre la Malinche. Con esto vemos que se trata de un documental que posee, en su nivel macrotextual, un tipo de discurso más argumentativo que narrativo, pues, además de ser de tipo expositivo, también es un documental reflexivo (ver 3.1.1) porque opera en las conciencias de los espectadores. Esto último con el propósito de que estos adquieran un conocimiento riguroso que les permita adoptar una reflexión crítica sobre el tema que se les expone.

Tomando en cuenta lo anterior, es posible comprender que las estructuras narrativas (ya sean las recreaciones audiovisuales de la vida de la Malinche o las narraciones orales de los expertos y de la voz narradora) localizadas en el nivel microtextual contribuyen a la presentación de pruebas que respaldan la postura del discurso expuesto en el documental (ver Tabla 6 ubicada en el apartado 3.1.2.1). De esta manera podemos concluir que el documental *Malintzin, la historia de un enigma* destaca por su fuerte componente narrativo, el cual cumple una doble función: construir una historia sobre la Malinche y respaldar las tesis del documental.

Aunado a lo anterior, como ya quedó expuesto en la sección 3.1.2, el documental comparte características con el cine de ficción (en términos narrativos especialmente y en cuanto a los recursos de los que se valen para la conformación de su discurso). Desde esta perspectiva, es posible concluir que con esta investigación se abona al estudio del documental desde una perspectiva narratológica, pues, para argumentar a favor de las características narrativas de este tipo de discurso, se recurrió a herramientas teórico-metodológicas propias de la narratología[132]. Por ello, como ya se leyó en el Capítulo III, en este estudio se pudieron encontrar reflexiones que giran en torno a temas relacionados con aquellas cualidades que hacen de este documental un relato audiovisual y cómo los elementos del relato dependen de las decisiones de un meganarrador (sección 3.1.2.2).

El texto dramático y sus cualidades narrativas

En cuanto al análisis narratológico aplicado a la obra dramática *El sueño de la Malinche […]* hemos llegado a varias conclusiones interesantes. Recordemos que a lo largo del apartado 5.1 y sus derivados pudimos discutir acerca de si es posible o no hablar de un relato escénico. Por ello, a partir varias perspectivas teóricas al respecto (A. J. Greimas (1966), Anne Ubersfeld (1981), P. Pavis (1976), Gaudreault (2011) y Genette (2011)) se realizó un análisis de la obra que evaluara su peso narrativo. A partir de las propuestas de los narratólogos mencionados y, después de haber realizado una serie de reflexiones con relación a este tema, se determinó que una de las cualidades narrativas del teatro se identifica en el proceso de reconstitución del

[132] Para el desarrollo de este estudio se acudió a los conocimientos de Odin (1984), Ryan (1992), Gardies y Bessalel (1992), Metz (1995), Gaudreault (2011) y Porter Abbott (2014).

relato presentado. Es decir, como lectores, nos damos a la tarea de reconstruir la historia con base en lo que la obra nos va presentando a través de las escenas. En este sentido, una vez finalizada la lectura del drama, tenemos todos los elementos para reconstruir la narración. Con esto, se cumple con lo que P. Abbott entiende por narratividad: "poder inspirar una respuesta narrativa" (2005c:347) (2014: s.n.).

Por otra parte, a partir del estudio de la narratividad de la obra dramática desarrollado en el apartado 5.1.1, es posible afirmar que este texto dramático posee cualidades narrativas importantes si también se toma en consideración el planteamiento de Gaudreault (2011). Lo anterior debido a que, como se evidenció en el estudio de dicha sección (ver A y B en 5.1.1), este discurso cumple con las dos transformaciones necesarias para que exista un relato: "1) primero, la perturbación de una situación planteada inicialmente y 2) enseguida, el establecimiento de una nueva situación (que puede ser la final) una vez superadas las peripecias provocadas por la perturbación" (Gaudreault, 2011: 65). En esta investigación se complementó este análisis con la perspectiva de Emma Kafalenos (1999), pues su modelo ayuda a vislumbrar con detalle las peripecias suscitadas a lo largo de la obra dramática (ver Anexo D).

Desde estas perspectivas teóricas queda sustentada la noción 'relato escénico', por lo que el debate quedaría centrado en la existencia o inexistencia de una instancia enunciadora de este tipo de narración. Recordemos que este requisito es fundamental para que exista un relato, pues no hay relato sin instancia narradora (de acuerdo con teóricos como C. Metz y Genette). De esta manera, en el apartado 5.1.2 se desarrolló una de las propuestas medulares de esta tesis, es decir, aquella que plantea la existencia de una instancia orquestadora de todo el material dramático para la reconstrucción del relato. Como se leyó a lo largo de dicha sección, para llegar a dicho planteamiento primero fue fundamental comprender la doble naturaleza del texto dramático (por un lado, es una obra textual que puede ser leída y, por otro lado, se trata de una representación). En este sentido, quedó evidenciado que este tipo de discurso surge para ser representado sobre un escenario, y es justamente este propósito el que lo dota de cualidades peculiares. Una de estas particularidades es que su estructura se ve modelada debido a dicho propósito, pues, la obra como texto es la única capaz de dar origen

a la obra como representación (ver Tabla 9 y su explicación en la sección 5.1.2 para recordar los términos *diégesis* no mimética y *diégesis* mimética).

Como se leyó en 5.1.2, en este estudio se intentó argumentar a favor de la propuesta de Gaudreault (2011) acerca de que, en un relato escénico, la *diégesis* no mimética se reconoce debido a su naturaleza textual, mientras que la *diégesis* mimética se hace evidente cuando busca representar a los personajes y las situaciones como entidades independientes. Es decir, como si tuvieran autonomía y no dependieran de un narrador. En este contexto, la *diégesis* mimética se percibe en la obra teatral a través de elementos estructurales que aparentan no estar mediados por una voz narrativa, como los diálogos directos y las acotaciones (ver I, II y III en 5.1.2). Según Gaudreault, el narrador escénico trata de ocultar su presencia, procurando dejar el menor rastro posible de su intervención en la historia. Su rol se vuelve más discreto, aunque no por ello menos eficaz en comparación con el narrador de una novela o con el meganarrador en el cine. Así, esta instancia estaría buscando difuminarse al querer 'mostrar' todo elemento involucrado en el relato escénico desde el exterior (Gaudreault, 2011: 106). Este estudio, como se pudo percibir, se basó primordialmente en la identificación de las posibles huellas de la enunciación de esta instancia en su manifestación textual. A partir de esto se identificó que esta instancia posee tres facultades esenciales en la organización de todo el material dramático (ver I, II y III en 5.1.2 para leer los ejemplos de cada una de estas facultades):

1) Esta instancia puede penetrar el interior de sus personajes, aunque intente disimularlo. Lo anterior lo logra recurriendo a los diálogos directos de los personajes.
2) Esta instancia tiene el poder de mirar desde arriba los lugares donde se desenvuelve el drama, a pesar de querer borrarse recurriendo a las acotaciones y a los diálogos directos.
3) La tercera facultad que posee esta instancia con respecto a la conformación del relato teatral consiste en poder organizar los segmentos de la historia que muestra de acuerdo con el ordenamiento temporal que le plazca (aunque intente que estas decisiones no la pongan en evidencia).

Con base en lo anterior, fue posible proponer en esta investigación que esta instancia organizadora de todo el relato escénico piensa en los posibles espectadores de la obra (más que en los lectores), por lo que cada una de sus decisiones proyecta cierta preferencia al mundo contado más que a la instancia que cuenta (ver Ilustración 90 en 5.1.2). Desde esta perspectiva, se puede comprender que este tipo de discurso presenta los hechos de la historia provocando la impresión de que estos se cuentan así mismos mediante la técnica del *showing*, por lo que, al no beneficiar a la instancia que cuenta, pareciera no existir esta entidad. No obstante, sí está ahí y se encarga de organizar el relato escénico, solo que, gracias a los recursos propios del teatro (diálogos directos y acotaciones), puede difuminarse y parecer ausente.

De esta manera, se evidenció en este estudio que subyace una mostración específica del medio teatral en su manifestación textual. Esta sería la encargada de que tengamos la ilusión de percibir los acontecimientos como si sucedieran en el momento mismo de la lectura. Así, al leer un texto dramático imaginamos la obra como representación con base en los recursos específicos del texto teatral evidenciados a lo largo de este análisis (funciones y efectos de los diálogos directos, de las acotaciones y de la manipulación de las escenas).

A partir de estas reflexiones, el término 'relato teatral' sería válido, ya que, como se ha demostrado, no solo cumple con lo planteado por Gaudreault (2011) respecto a la naturaleza del relato (5.1.1), sino que también satisface la exigencia de Genette (2011) al evidenciar la presencia de una instancia mediadora en la historia y su papel en la construcción del relato escénico (5.1.2). Esto constata que la obra dramática posee un alto grado de narratividad (sustentado en los mecanismos y recursos analizados) ya que, como se expuso en este estudio, se trata de una narración disfrazada y presentada como mostración. Lo anterior tomando en consideración que en la obra dramática es posible reconocer, en primer lugar, la narración implicada en el proceso de reconstitución del relato (5.1.1) y, en segundo lugar, se puede identificar una mostración involucrada en el proceso de hacernos ver (dirigiendo nuestra atención mediante las acotaciones y los diálogos) los acontecimientos sucediendo al momento de la lectura del texto teatral. Es decir, se trataría de una mostración originada como consecuencia de pensar en la obra como representación.

Las nociones bajtinianas para el estudio de discursos distintos a la novela

Uno de los objetivos de esta investigación consistió en evaluar el funcionamiento de las herramientas bajtinianas (heteroglosia, polifonía, dialogismo y cronotopo) en dos discursos distintos a la novela. Como se leyó en los capítulos de este estudio, la puesta a prueba de dichas nociones se llevó a cabo una vez efectuado un análisis sobre la narratividad, tanto del documental como de la obra dramática. Someter las obras a dicha valoración fue relevante en el sentido de que se trata de discursos cuyas diferencias radican tanto en su estructura como en los recursos de los que se valen para el planteamiento de cada una de las historias que presentan. De esta manera, no se distanciarían del todo de la novela (discurso en el que Bajtín planteó su propuesta), pues, como ya quedó evidenciado en este estudio (apartados 3.1.1, 3.1.2, 3.1.2.1, 3.1.2.2., 5.1.1, 5.1.2) tanto el documental como la obra textual poseen, al igual que esta, características narrativas importantes. En este sentido, a partir de los hallazgos relacionados con esta cualidad en las obras, se procedió a la exploración de dichos discursos, tomando en esta ocasión, una perspectiva dialógica.

Es así como parte de los desafíos de este estudio consistió en la propuesta metodológica para el análisis del documental y de la obra dramática tomando como perspectiva principal los planteamientos teóricos de M. M. Bajtín con respecto a los términos: heteroglosia, polifonía, dialogismos y cronotopo. Cabe resaltar en este punto que la funcionalidad de estas nociones en el estudio de las obras se centra en que con esta investigación se busca dilucidar los procesos implicados en la reconfiguración de la imagen de la Malinche. Por ello, estas herramientas de análisis fueron seleccionadas al ser lo más adecuado para dicha finalidad, ya que se enfocan en echar luz a la generación de nuevos sentidos a partir de la palabra ajena.

A partir de dicha propuesta de análisis (localizada en el Capítulo V —y sus derivados — y en las secciones 5.2 y 5.3 de esta tesis) se determinó, por un lado, que la propuesta metodológica pudo desarrollarse gracias a la identificación de los elementos estructurales de cada uno de los discursos. Fue fundamental reconocer los recursos de los que cada uno de estos se vale para poder dar cuenta de las interconexiones dialógicas que dieron origen a nuevas lecturas sobre la imagen de la Malinche. En cuanto a las obras que aquí se analizaron, se puede decir que en ambas se logró identificar una estructura dialógica, pues cada uno de sus elementos se encuentran interrelacionados para la conformación de una postura general.

Con relación al documental, se pudieron identificar los siguientes recursos que conforman su estructura —en términos dialógicos—: voz narradora, recreaciones, material de archivo y entrevistas en profundidad. En este sentido, la Ilustración 25 (ubicada en la sección 4.2.2) expone cómo estos elementos estructurales interactúan de manera dialógica para constituir una interpretación particular sobre la Malinche. Cabe resaltar que el reconocimiento de las funciones de cada uno de estos elementos fue relevante para dilucidar cómo colaboran en el proceso dialógico identificado en el documental. Desde esta perspectiva y después del análisis realizado se dio cuenta de que, en primer lugar, la voz narradora funge como la guía principal del documental. Esta es identificada como la conciencia de la obra, por lo que a lo largo de esta va aportando sus propias reflexiones y valorizaciones sobre el tema, motivando que su palabra sea la que construya el hilo conductor del discurso.

En cuanto a las recreaciones audiovisuales que componen el documental, se dilucidó que su función primordial consiste en llenar los huecos sobre lo que no se tiene documentado sobre la Malinche en términos cinematográficos. Es decir, se trata de propuestas audiovisuales acerca de cómo pudieron haber sido esos momentos que se desconocen sobre ella. Otro elemento importante en la estructura dialógica del documental es el material de archivo (mapas, códices, murales y pinturas coloniales) que se va insertando a lo largo del filme. Con respecto a los mapas, se identificó que funcionan como ilustradores espaciotemporales y, al mismo tiempo, son una prueba de que el mundo que se nos muestra es muy cercano al nuestro, lo que representa para el espectador un recordatorio de que lo que se le despliega ante sus ojos es de tipo factual. En cuanto a los códices, los murales y las pinturas coloniales, fue posible reconocer que sirven para apoyar lo que se expone con la palabra, por lo que son considerados como vehículos narrativos. Se trata de relatos en imagen de lo que se plasmó de la conquista en un contexto anterior al del documental; por lo tanto, su función es de carácter probatorio, pues respaldan y complementan lo que la voz narradora y lo que los investigadores van explicando (ver ejemplos en la sección 4.2.2.

El último elemento identificado en la estructura dialógica del documental fueron las entrevistas en profundidad. Después del análisis fue posible dar cuenta de que las entrevistas a los investigadores desempeñan un doble papel. Por un lado, comparten sus conocimientos especializados sobre la vida de la Malinche, aportando información clave desde su perspectiva

experta. Por otro lado, sus opiniones y valoraciones personales se entrelazan con la voz de la narradora, con las recreaciones y con el material de archivo, enriqueciendo y complementando la información presentada. Aunado a lo anterior, se vislumbró la importancia del montaje en el discurso audiovisual analizado, pues gracias a dicho recurso fue posible proyectar la interacción dialógica entre estos elementos. Un ejemplo se presenta en la Tabla 7, donde se expone la interacción dialógica entre los elementos estructurales del documental para la construcción del enunciado: "Malintzin no fue una traidora". La construcción de esta postura, como ya se mostró en la sección 4.2.2, se evidenció en por lo menos 22 momentos localizados en la obra, en los cuales participaron todos los elementos identificados en la estructura dialógica del documental. Por ello, se puede afirmar con este estudio que el documental busca, de manera general, refutar la acusación de traición contra la Malinche, mediante la interconexión dialógica de sus elementos estructurales, cuestionando con esto los discursos históricos que la condenan. Es de esta forma como el documental se constituye en torno a esta postura, por lo que a lo largo de este se cuestionan y se señalan vías para reconsiderar aquellos discursos que han respaldado dicha acusación y que han contribuido a la configuración negativa que tenemos sobre ella. En este rasgo radica la naturaleza dialógica del documental (misma que se ve reflejada en su estructura interna), pues retoma la palabra ajena para construir su postura con base en la complementación, la refutación o la aceptación.

Con respecto a la obra dramática, también fue posible identificar una estructura dialógica para el sostenimiento de una postura particular, así como también se dio cuenta de las funciones de cada uno de los elementos que la conforman. Después del estudio del texto dramático se dio cuenta de que la postura general de la obra sostiene el siguiente enunciado[133]: "Malintzin no fue una traidora". Esta rige el contenido de la obra y a partir de este posicionamiento se desarrollan los cinco puntos que son defendidos por Malintzin histórica en respuesta a la perspectiva de Emilio proyectada en la filmación de su película (ver I, II, III, IV y V en la sección 5.2.2). Así, el proceso dialógico dilucidado en la obra proyecta una interacción entre los siguientes componentes: diálogos, acotaciones, manifestaciones intertextuales y escenas (ver Ilustración 91 en la sección 5.2.1). Al igual que sucedió con el

[133] Recordemos que Bajtín ve en el enunciado una "compresión interindividual del lenguaje en su uso" (Sisto, 2015: 9), por lo que se trata de una respuesta a la otredad (Sisto, 2015: 11).

documental, el reconocimiento de las funciones de los elementos estructurales fue fundamental para poder comprender el proceso dialógico llevado a cabo en la obra. Por ello, como se expuso en 5.2.1, se logró dilucidar que los diálogos cumplen la función de exponer los argumentos que se desarrollan en cada interacción entre los personajes. A través de ellos, se puede observar el proceso dialógico en acción, donde cada personaje presenta su postura crítica y se establece una dinámica de intercambio y debate.

En cuanto al segundo elemento, las acotaciones, fue posible dilucidar que estas no solo acompañan a los diálogos, sino que también los enriquecen al especificar el momento y el lugar de la acción, la entonación de los personajes y sus movimientos corporales. Esta información adicional es relevante para comprender el significado completo de los diálogos, ya que una modificación en las acotaciones podría alterar la interpretación del mensaje. Con respecto a las manifestaciones intertextuales, se reconoció que en la obra se presentan las siguientes formas de intertextualidad: cita, referencia y alusión (ver ejemplos localizados en la Tabla 14 de la sección 5.2.1). Su presencia en la obra pone en evidencia la adopción o la refutación con respecto a la postura ideológica del enunciado citado, referido o aludido en los diálogos. De esta manera, la inclusión de citas textuales en la estructura de la obra no solo sirve como evidencia para respaldar los argumentos presentados, sino que también revela que el texto teatral se basa en información verificada y obtenida de fuentes diversas y autoritativas en la materia. Esto refuerza la validez de nuestra interpretación y nos permite comprender mejor la postura de la obra. Aunado a lo anterior, debe mencionarse que este elemento pone de relieve la naturaleza polifónica de la obra, pues a través de este componente se manifiestan distintas voces que han aportado a la configuración de la imagen de la Malinche.

Asimismo, se identificó que la función de las escenas (reconocidas en este estudio como unidades marcadas por la salida y entrada de personajes) en la obra dramática consiste en integrar y configurar situaciones y posturas a partir de los diálogos, de las acotaciones y de las manifestaciones intertextuales. Gracias a las escenas fue posible identificar los tres segmentos narrativos mostrados en la Ilustración 89 (ubicado en el apartado 5.1.2) y desglosados en las Tablas 11, 12 y 13 (sección 5.1.2). Desde esta perspectiva, la constitución de las escenas fue la guía principal para la identificación y para el análisis de los momentos clave que contribuyeron a la producción de nuevos sentidos. Por lo anterior, es posible

concluir que, tanto el documental como la obra dramática, logran proyectar en sus componentes estructurales internos el proceso dialógico puesto en marcha para la formulación de una postura de sentido. En ambos casos, como se dio cuenta, se trata del enunciado: "Malintzin no fue una traidora", mismo que es sostenido con la exposición de distintos argumentos que refutan, complementan o corroboran dicha postura.

Otra de las conclusiones que derivaron del análisis dialógico de las obras que se analizaron en la presente investigación está relacionada con el estudio de los cronotopos bajtinianos. Como se leyó en las secciones 4.3 y sus derivados (con respecto al documental), y 5.3 y sus derivados (en cuanto al texto dramático), se dilucidó que los cronotopos reconocidos en cada una de las obras fungen como los principales organizadores de la estructura de la historia contada. Con relación al documental, fue posible reconocer determinados elementos audiovisuales que contribuyen a la conformación de cada uno de los cronotopos de la obra. En este sentido, estos elementos cronotópicos se resumen en la presencia de mapas, en primer lugar, pues estos tienen el papel de ilustrar de manera visual el territorio de Mesoamérica. Los mapas mostrados a lo largo del documental son acompañados de informaciones que ayudan a contextualizar —en términos espaciotemporales y situacional— lo que se nos va narrando; por lo tanto, se trata de datos relevantes para la inteligibilidad del relato. Como se evidenció con ejemplos en la sección 4.3.2, la importancia de este primer elemento cronotópico radica en que funciona como un orientador para el espectador, pues está posicionando la historia que se nos cuenta en una línea espaciotemporal específica. Aunado a esto, con apoyo en los mapas expuestos, es posible conocer los espacios relevantes para lo que seguirá en la narración.

El segundo elemento cronotópico reconocido en el documental es el desplazamiento mostrado en pantalla. Estos desplazamientos son ilustrados mediante una línea roja que va marcando el trayecto (ver Ilustración 69 en la sección 4.3.2), componente que muestra por sí mismo el factor movimiento. En este sentido, con ayuda de este objeto visual, se muestra en el mapa el recorrido que van realizando los personajes, exponiendo al mismo tiempo el nombre de los sitios donde se realizan estos desplazamientos. De esta manera, con apoyo en estos dos elementos se van desarrollando los cronotopos identificados en este estudio, los cuales son el cronotopo del camino, el del encuentro y el de la sede del mando (ver los

ejemplos de cada uno en 4.3.2). Cabe recordar que, al tratarse de un proceso dialógico, cada uno de los componentes estructurales participan también en la configuración de cada uno de estos cronotopos. Por lo tanto, como ya se mostró en este estudio, la voz narradora, las recreaciones audiovisuales, las entrevistas en profundidad y el material de archivo colaboran a la constitución de estos cronotopos.

El análisis de los cronotopos en el documental revela que, como lo formula Bajtín (1989), cada uno se compone de tres elementos esenciales: espacio, tiempo y acción, que en conjunto estructuran la representación de la conquista. La Ilustración 88 de la sección 4.3.2 pone en evidencia esta estructura, mostrando los acontecimientos clave de cada tipo de cronotopo y enfatizando la presencia de hechos que impulsan el desarrollo de la historia.

Desde este punto de vista, una vez analizado el documental es posible corroborar lo que se plantea en la teoría bajtiniana en cuanto a que el cronotopo del camino, identificado como el de mayor jerarquía, precede al cronotopo del encuentro, donde convergen personajes y culturas. Finalmente, como parte de estos encuentros, se desencadena el cronotopo de la sede del mando, sitio donde se llevan a cabo negociaciones y alianzas. Cabe enfatizar que la participación de Malintzin en estos cronotopos, tradicionalmente dominados por figuras masculinas, genera giros inesperados en los acontecimientos, y pone en evidencia las dinámicas de género en juego. De esta manera, el estudio de los cronotopos revela la organización de los espacios y los personajes que dominan las acciones, mostrando, como ya se vio, las rupturas de género (entendidas como un distanciamiento frente a ideas internalizadas sobre los roles de género fijados en un sistema social) involucradas en las situaciones donde participa la protagonista (ver el ejemplo expuesto a partir de la Ilustración 85). Así, la presencia femenina de Malintzin en espacios masculinos altera el curso de los acontecimientos, lo que aporta nuevas lecturas sobre su papel en la historia.

En conclusión, el documental organiza el relato mostrado en el documental a través del cronotopo del camino, que jerárquicamente guía al encuentro y a la sede del mando. Desde esta perspectiva, es evidente que el análisis de los cronotopos expone, no solamente la estructura dialógica de la que ya se habló, sino también pone de relieve las rupturas de género al destacar la influencia de Malintzin en los acontecimientos presentados.

En cuanto al análisis de los cronotopos del texto dramático (expuesto en la sección 5.3 y sus derivados), fue posible reconocer que en este tipo de discurso dicha noción bajtiniana posee las siguientes particularidades (ver detalles y ejemplos en el apartado mencionado):

1. Predominio de la palabra para su configuración.
2. El papel del lector en la creación del cronotopo.
3. Hay mayor énfasis en la acción, por lo que lo espaciotemporal tiende a ser más abstracto en ocasiones.

La identificación de las especificidades del cronotopo dramático en este estudio fue relevante para comprender su funcionamiento, en el teatro textual. Como se ha mostrado, a partir de los rasgos que lo caracterizan se puede dar cuenta de que su naturaleza se diferencia del cronotopo de la novela y del cronotopo cinematográfico. De esta manera, derivado de esta investigación se pudieron reconocer los siguientes cronotopos en la obra dramática *El sueño de la Malinche […]*: el cronotopo del escenario, el del set cinematográfico y el de la corte. En lo que respecta al cronotopo del escenario, es posible concluir que a partir de este análisis se reconoció que hay en la obra dramática un cronotopo particular de este tipo de discurso. Este, como ya se expuso en 5.3.2, se trata de un cronotopo abarcador de más cronotopos. En la obra analizada, el cronotopo del escenario se transforma en un set cinematográfico que, a través de la utilería, redefine otros espacios (véase el ejemplo citado en el inciso b de la sección 5.3.1). En este sentido, la movilización en el foro, tanto de los tramoyistas, como de los actores y de elementos de la utilería, ponen en evidencia la reconfiguración de este cronotopo propio del teatro, pues todo sucede sobre el escenario.

Estas ideas, como ya se dijo, se conectan con el apartado 5.1.2 en relación con el tipo de mostración que podemos identificar en el texto dramático. Basados en esto, podemos comprender que los lectores, al reconstruir mentalmente una representación a partir de los diálogos y las acotaciones, imaginamos un escenario donde se desarrollan los acontecimientos del relato escénico. Esta capacidad de visualización, como se expuso, configura un cronotopo específico del discurso dramático, mismo que actúa como contenedor de los demás cronotopos presentes en la obra. De esta manera, el cronotopo del escenario se distingue por contener acciones vinculadas a la representación teatral, abarcando desde las transformaciones del

espacio y el paso del tiempo, hasta la interpretación de los personajes y la interacción de los actores en el escenario (ver ejemplos del inciso C en la sección 5.3.2 para reflexionar acerca del teatro (el edificio mismo) como cronotopo más abarcador). Es fundamental recordar que los textos dramáticos son concebidos para ser representados, por lo que su estructura, como ya se ha mostrado en esta investigación, refleja esta finalidad a través de las acotaciones y los diálogos. En consecuencia, el análisis del cronotopo del escenario permite comprender cómo se organiza la representación teatral en la mente del lector y cómo se materializa en la puesta en escena.

Por otro lado, con este estudio también fue posible dilucidar que, en la obra, los cronotopos del set cinematográfico y de la corte se erigen como espacios dialógicos donde se construye y resignifica la figura de Malintzin (ver sección 5.2.2 para leer el estudio dialógico completo involucrado en la reconfiguración de la figura de la Malinche). El cronotopo del set cinematográfico, en tanto locus de producción artística, propicia la reflexión metahistórica y permite a Malintzin, a través de su representación, intervenir activamente en la narrativa del filme, ofreciendo su propia versión de los acontecimientos históricos. Por su parte, el cronotopo de la corte, escenario de debate y juicio, sitúa a Malintzin en el centro de la discusión, brindándole la oportunidad de refutar las acusaciones de traición que históricamente se le han imputado. Es así como en ambos cronotopos los procesos dialógicos que se desarrollan (y que se detallan en la sección 5.2.2) contribuyen a la construcción de una nueva lectura sobre Malintzin, misma que se trata de una interpretación artística que invita al espectador a la reflexión crítica.

Aunado a lo anterior, se dio cuenta de que los cronotopos del set cinematográfico y de la corte se configuran como escenarios clave para el desarrollo y la manifestación de la personalidad de la protagonista. Estos espacios dialógicos permiten a Malintzin desplegar una personalidad segura, producto de su conocimiento cultural y su experiencia como testigo de la Conquista (ver secciones 5.2.1 y 5.2.2 para revisar los detalles sobre el análisis de este personaje con base en su lenguaje y su papel en la obra). Su interacción con figuras como Cortés y su participación en los debates con Emilio y Aurora evidencian esta seguridad. En el set, Malintzin ejerce su influencia en la narrativa fílmica al intervenir en la configuración de las secuencias de la película dirigida por Emilio, mientras que en la corte ella se defiende de

las acusaciones de traición. En ambos espacios, su firmeza se manifiesta al confrontar las perspectivas masculinas representadas por Emilio, el juez y el fiscal. De esta manera, la interacción de Malintzin en estos cronotopos revela su capacidad de acción y su postura crítica frente a las narrativas históricas dominantes que conllevan a la configuración de su imagen.

Para cerrar con la sección de hallazgos en términos teórico-metodológicos debe mencionarse que las herramientas propuestas por M.M. Bajtín para el estudio de la novela resultaron funcionales para el análisis, tanto del documental como de la obra dramática, seleccionados como corpus de esta investigación. Por lo tanto, con este estudio se comprueba la utilidad de las propuestas de Bajtín con respecto al dialogismo, la heteroglosia, la polifonía y el cronotopo para el estudio del lenguaje y, por ende, de la comunicación humana y sus productos discursivos.

Nuevas lecturas sobre la Malinche

Antes de entrar de lleno a las interpretaciones sobre la reconfiguración de la imagen de la Malinche derivadas del estudio dialógico de las obras, debe mencionarse que, tanto los factores de la heteroglosia, como los de la polifonía identificados en ambas obras, fueron de suma importancia para la percepción de lecturas particulares en los discursos analizados. Esto reitera que las cuatro nociones propuestas por Bajtín (heteroglosia, dialogismo, polifonía y cronotopo) contribuyen de manera complementaria en el proceso dialógico que da como resultado nuevas posturas de sentido.

Desde esta perspectiva, como se expuso en las secciones 4.2.2.1 y 4.2.2.2, fue posible reconocer que la heteroglosia del documental posee cualidades que enriquecen la lectura que, como espectadores, podemos configurar a partir de su visualización. Parte de la riqueza en la heteroglosia del documental se debe a la interacción de lenguajes distintos, pues, como ya se expuso, no solo se pone en juego la palabra oral y escrita (componentes que por su naturaleza poseen características particulares por cada sujeto como: las entonaciones, los lenguajes, las diversas lenguas y todos los elementos paraverbales que acompañan la lengua oral), sino también entran en juego en el documental las recreaciones audiovisuales y los elementos gráficos como mapas, códices, murales y pinturas coloniales.

En este sentido, se señaló, por ejemplo, que en las recreaciones diegéticas del documental coexisten diversos lenguajes en constante interacción, lo que permite, como ya se mencionó, una interpretación particular del discurso presentado. Un ejemplo claro de esto es la forma en que los personajes se comunican en sus lenguas maternas (otro ejemplo de esto se puede ver en el análisis del discurso de los investigadores en la sección 4.2.2.2), mientras que al espectador se le ofrece la traducción en español a través de subtítulos. Este recurso intensifica la presencia del contexto y genera una atmósfera que enriquece la caracterización de los personajes, ya que su forma de hablar refleja aspectos sociales (ver ejemplo sobre cómo la evolución en los nombres de Malintzin proyectan su progreso en términos sociopolíticos en la sección 4.2.2.1, basado en la escena que va del min. 29:48 al min. 30:32), culturales e ideológicos que nos remontan a la antigua civilización mesoamericana. Además, en el documental, este elemento se refuerza con las voces, las entonaciones, los gestos y los movimientos que acompañan la expresión lingüística (ver explicación de la escena que va del min. 8:45 al min. 10:42 mostrada en la Ilustración 28 de la sección 4.2.2.1).

Otro de los factores que se evidenció a través de la descripción de la heteroglosia del documental fueron las relaciones de poder expuestas a partir de las formas de lenguaje identificadas, tanto en las recreaciones como en las participaciones de los investigadores y de la narradora delegada. Pues, como se vio en la secuencia analizada sobre el bautizo de las esclavas regaladas a Cortés del min. 15:42 al min. 16:20 (Ilustración 29), con ese acto, no solo se les arrebata la identidad a esas mujeres, sino que también se les impone un nombre en una lengua diferente, que más tarde se consolidará como resultado del dominio territorial ejercido por la corona española. Como consecuencia, junto con estos nombres cristianos, se imponen también una serie de ideologías religiosas y políticas originarias de la Península Ibérica (ver más ejemplos sobre la forma en la que una lengua intenta extender su dominio y control sobre otras en la sección 4.2.2.1).

Con respecto a la obra dramática, fue posible ver que, al tratarse de un discurso en su modalidad textual, se identificaron rasgos peculiares de la heteroglosia. En el apartado 5.2 y sus derivados se leyó en esta tesis que las propiedades de la heteroglosia se despliegan tanto en los diálogos como en las acotaciones (en este caso se pudieron identificar aquellos rasgos que acompañan la heteroglosia como las entonaciones, las actitudes, los movimientos

corporales y gestuales y el volumen de voz) y en las manifestaciones intertextuales. En el caso de este último componente, por ejemplo, se enfatizó que el recurso a las citas textuales enriquece la heteroglosia con un lenguaje particular que aporta, al mismo tiempo, una esencia factual al incluir información verídica de un tema histórico y social. Evidencia de esto es el hecho de que en la obra hay diálogos compuestos por una cita textual en su totalidad, por lo que, como se verá más adelante, se incluye un tipo de lenguaje perteneciente a una voz de autoridad en la materia.

Como se mostró con este estudio, no solamente se dilucidó que conviven distintas lenguas en la obra —náhuatl, español y distintas variantes del español como el español de España y el de México en la actualidad —, sino que también se dio cuenta de que conviven diferentes formas de lenguaje como la poesía (cuando se busca proyectar el amor que había entre Malintzin y Cortés en la escena 19) y la alusión a elementos audiovisuales. Con respecto a esto, en la escena 14, como se leyó en el análisis, se da la indicación de incluir material audiovisual para la exposición de los acontecimientos relacionados con la matanza de Cholula. Este rasgo de la heteroglosia presente en las acotaciones genera un escenario donde el lenguaje cinematográfico (escenas ya filmadas de la película) interactúa con el dramático, por lo que en términos de estilo posee gran relevancia para la interpretación de la obra. A lo anterior se suma la utilización del lenguaje técnico en el área cinematográfica, pues, al llevarse a cabo los sucesos en un set de filmación, esta jerga está presente en casi toda la obra —todas las escenas ubicadas en la Tabla 11 exponen la acción llevada a cabo en el nivel de la filmación de la película— (ver incisos A, B y C de la sección 5.2.1 para leer los detalles y los ejemplos de la heteroglosia en los diálogos, en las acotaciones y en las manifestaciones intertextuales).

Con esto se muestra que tanto la heteroglosia del documental como la de la obra dramática contribuyen de manera importante a la interpretación de cada discurso. Lo anterior debido a la cualidad plurilingüística y al tipo de interacciones identificadas entre los lenguajes reconocidos en cada obra, pues logran proyectar rasgos en el contexto de cada discurso, los cuales orientan a los lectores/espectadores hacia una lectura particular del personaje de la Malinche.

De esta manera, a partir de este estudio, como se leyó en las secciones 4.2.3 en cuanto al documental y en 5.2.2 con respecto a la obra dramática, se dilucidó que —aunado a la heteroglosia— la palabra ajena identificada en el estudio de la polifonía de las obras fue relevante para las nuevas lecturas sobre la Malinche derivadas del estudio dialógico (localizado en los apartados 4.2.2 y sus derivados para el documental y 5.2.2 para el texto teatral). Lo anterior debido a que cada una de las interpretaciones propuestas por las obras aquí analizadas tienen sus cimientos en voces ajenas (como se expone en el análisis dialógico de cada discurso). De esta manera, las lecturas percibidas, después del estudio desarrollado en esta investigación, forman parte importante de los hallazgos de esta tesis.

Desde este punto de vista, fue posible identificar que cada una de las obras aquí abordadas expone una propuesta particular sobre la imagen de la Malinche. Por un lado, con relación a lo que plantea el documental, se rastrearon siete posiciones de sentido con base en el análisis del discurso realizado. Estas siete posturas localizadas de forma resumida en la Tabla 8 del apartado 4.2.2.2 se muestran en conjunto con los temas identificados como el centro del diálogo; la identificación de las voces implicadas para su propuesta y las nuevas perspectivas propuestas en el documental. Así, estas siete posturas coadyuvan colectivamente a que se constituya una lectura sobre la figura de Malintzin, esta, como se expuso en la investigación, gira en torno a la exposición de una serie de argumentos que recopilan lo que se ha documentado y lo que se ha dicho acerca de la protagonista con el fin de proporcionar a los espectadores las herramientas necesarias para reflexionar acerca de una perspectiva crítica y bien documentada sobre el personaje. En este sentido, se reconoció una cualidad flexible en la propuesta del filme, pues no intenta darnos una perspectiva concreta ni estática sobre la Malinche, más bien nos deja la tarea de adoptar una postura personal al respecto.

A raíz del análisis, se identificaron las voces en las cuales se basan los argumentos presentados a lo largo del documental. De esta manera, como se presenta en la Tabla 8, parte de estas voces no solamente pertenecen a cronistas como Bernal Díaz del Castillo, Hernán Cortés, Jerónimo de Aguilar, Francisco López de Gómara y otros historiadores no explicitados en el documental, sino que también se conforman de las interpretaciones plasmadas en murales, códices, pinturas coloniales e incluso en las recreaciones audiovisuales expuestas en el filme. En este sentido, la presencia de las recreaciones audiovisuales fue percibida en este

estudio como un tipo de interpretación realizada para el documental. Esto debido a que representan una perspectiva audiovisual sobre Malintzin que acompaña la voz de la narradora y las intervenciones de los investigadores con el fin de plasmar una lectura particular sobre la Malinche. Aunado a esto, las valoraciones personales de los investigadores que participan en el documental y de la voz narradora también forman parte de estas voces, pues a través de su discurso y conocimiento, abonan a las nuevas lecturas posibles sobre la Malinche.

Así, como lo expone la Ilustración 65 de la sección 4.2.3, en el documental se presenta un abanico de posibilidades sobre la imagen de la Malinche que surgen de los discursos sobre ella. Entre estas configuraciones probables sobre Malintzin se exponen las siguientes: la malvada traidora, la integrista cristiana, la promiscua casquivana, la esclava y servil y finalmente, la Malintzin denominada como verdadera. Esta última será el producto de nuestra interpretación como espectadores, claro está, una vez evaluados los argumentos desglosados en el documental. De esta manera, este filme es concebido como una réplica en diálogo con lo que se ha dicho sobre la Malinche. Es decir, a lo largo de este, se entra en diálogo con aquellas interpretaciones que se han realizado en torno a su figura, por lo que a partir de esta dinámica queda refutada la naturaleza monológica de este documental. Lo anterior debido a que se trata de una visión amplia, diversa, plural y flexible que no solo se basa en la presentación de una imagen estática de la protagonista, sino que busca la recopilación de diversas voces, así como la reflexión de cada una de las reconfiguraciones que se han realizado sobre ella a lo largo de la historia.

Con esto queda evidenciado que el documental *Malintzin, la historia de un enigma* nos invita a repensar las interpretaciones surgidas sobre la Malinche y a dialogar con sus representaciones emergidas en un contexto autoritario, colocándolas de esta forma en un contexto social que logre entablar conexiones dialógicas con los espectadores. Desde este punto de vista, la puesta en diálogo de múltiples versiones sobre Malintzin provoca un efecto polifónico, pues deja ver las interacciones entre las voces que han contribuido a la construcción de su imagen. Entre estas voces, en ambos discursos resalta la presencia de las crónicas de Bernal Díaz del Castillo, pues resulta ser una fuente recurrida para la exposición de argumentos para la reconfiguración de la figura de la Malinche (en el Cap. I se expone la contribución de este autor en conjunto con otras versiones sobre la protagonista de ambas

obras). De esta manera se reitera una vez más la imposibilidad de un discurso monológico y aislado de otros enunciados, ya que como se mostró en este estudio, las posturas existentes en torno a la Malinche son puestas en interacción. Así, con este análisis se dilucidó que entre las voces y las posturas identificadas en el filme (y también en la obra dramática) existen relaciones dialógicas de distinto tipo, pues se vio que estas son ya sea de oposición, de complemento o de reafirmación.

Para cerrar y complementar los comentarios relacionados con la lectura identificada en el documental (después de su estudio dialógico), debe mencionarse que uno de los puntos propensos a la crítica en la obra tiene que ver con las voces que conforman el panel de expertos en el filme. Es decir, se trata de personalidades que pertenecen al discurso oficial y que poseen autoridad en el tema (ver Ilustración 21 con su exposición para recordar las instituciones a las que pertenecen). Si bien a partir de sus reflexiones se busca evaluar lo que se ha construido discursivamente sobre Malintzin, no dejan de ser voces de autoridad alineadas a determinadas filas ideológicas. Estos tipos de discursos (en el Capítulo I de esta investigación se muestra una recopilación de las diversas interpretaciones que se han realizado sobre Malintzin) son los que fueron construyendo ciertos matices negativos y positivos en la figura de la Malinche. Es decir, estas construcciones discursivas la fueron dotando de calificativos que, actualmente, como sucede con este documental, son parte de lo que se busca llevar a la reflexión con el fin de reconfigurar lo que se ha dicho sobre ella.

Con respecto al texto dramático (la interpretación del estudio dialógico se ubica en la sección 5.2.2), como se evidenció con la Ilustración 92 del apartado 5.2.2, fue posible dar cuenta de que se logra tejer una lectura particular en este a partir de los cinco puntos reconocidos como los principales temas llevados a discusión a lo largo de la obra (ver I, II, III, IV y V para revisar a detalle cada uno de estos). Desde esta perspectiva, se dilucidó que, a partir de estos, son propuestas nuevas interpretaciones sobre la Malinche que, al igual que sucedió con la propuesta del documental identificada, nos invitan a reconsiderar aquellas caracterizaciones sobre ella que se han establecido en la memoria colectiva de los mexicanos.

Lo anterior se observó específicamente en la escena 44, pues, como se mostró, ahí se nos exhorta a reflexionar acerca de cada uno de los aspectos que se fueron abordando a lo

largo del drama. Además, debe decirse que la obra dramática no nos fuerza a interpretar al personaje de una manera predeterminada, sino que nos invita a adoptar una postura que tenga en cuenta los argumentos expuestos por la propia Malintzin. De esta forma, la propuesta flexible de ambas obras se debe a la dificultad de proporcionar una imagen estática y única sobre Malintzin. Esto debido a la escasez de información fidedigna sobre ella; en este sentido, hay una dificultad para establecer datos debidamente fundamentados. Con esto se explica la necesidad de poner en diálogo determinados aspectos sobre su vida, pues, al no haber una fuente factual al respecto, se apela a la exposición de argumentos lógicos (como lo que sucede con el debate sobre el tipo de relación que ella mantenía con Cortés). Aunado a esto, es importante destacar que, en las escenas 41 a 43, Malintzin histórica deja de participar en la realización de la película, lo que permite que Emilio concluya su filme una vez que ella ha aclarado cada uno de los aspectos esenciales de su historia. Este hecho evidencia que Malintzin ha superado su inconformidad, ya que, como se ha mostrado a lo largo de este análisis, sus intervenciones —tanto en las imágenes filmadas como en el proceso de filmación — han contribuido a transformar la perspectiva que Emilio deseaba proyectar sobre su imagen.

Desde esta perspectiva, fue posible dar cuenta de que la conclusión de la obra no dicta una única interpretación sobre la historia de la Malinche, sino que ofrece una lectura renovada de su imagen al incorporar la perspectiva del propio personaje. En este sentido, el hecho de que la voz de Malintzin histórica se haga presente a lo largo de casi toda la obra, resulta fundamental para fomentar la reflexión. Además, al brindarle la oportunidad de responder a cada acusación, se le permite a la protagonista contribuir a la construcción de su propio discurso, cerrando brechas de conocimiento que facilitan la comprensión de las circunstancias que la llevaron a tomar determinadas decisiones. Además, fue posible ver que la historia de Malintzin se integra de manera coherente con las características lingüísticas reflejadas en sus diálogos y en las acotaciones (específicamente las que aportan indicaciones sobre su lenguaje corporal y en cuanto a entonaciones de su voz); es decir, el lenguaje que utiliza le confiere poder en aquellas escenas en las que debe defenderse. De este modo, mediante la fuerza, la convicción y la seguridad de su discurso, logra dominar el curso de su propia historia a través de sus intervenciones —tanto en el material filmado como en el proceso de filmación—.

Con este estudio también fue posible identificar una lectura que, al parecer, no dista mucho de la propuesta presentada por el documental. Es decir, después del análisis se dio cuenta de que la obra se basa, como ya se mencionó, en cinco puntos clave que logran configurar una lectura puntual sobre el personaje protagónico. De esta manera, como se leyó en la sección referida, estos cinco puntos giran en torno a temas que son sometidos a la reflexión en el pasar de las escenas. Esta configuración discursiva resulta similar a la identificada en el documental, pues los siete enunciados reconocidos en este (abordados en párrafos anteriores y explicados en la fase de análisis dialógico en el apartado 4.2.2.2) exponen una coincidencia con los reconocidos en la obra dramática. Esta podría explicarse por el hecho de que ambas obras constituyen un relato sobre Malintzin siguiendo una lógica lineal y cronológica (como se evidenció con el estudio narratológico de las obras). Para exponer esta correspondencia se presenta la Tabla 17:

Puntos llevados al diálogo en ambas muestras discursivas (documental y drama) analizadas en este estudio dialógico	
1. Malintzin fue hija de una esclava y fue entregada por su gente para evitar la guerra con los mexicas.	**1. La historia sobre Malintzin está malinterpretada e incompleta.** **2. La relación entre Malintzin y los mexicas era de enemistad por los abusos que estos ejercían sobre otros pueblos.**
2. Malintzin no tenía una relación amorosa con Cortés, el proyecto de conquista llevó a este último a utilizar sus mejores estrategias, estas incluían a Malintzin, quien también se favoreció con ello. Su diferencia social no habría permitido una relación amorosa. Malintzin tenía relaciones sexuales con él como lo habría hecho con cualquier otro amo.	**3. Malintzin sí amó a Cortés.**

3. **Las interpretaciones de Malintzin tenían una alteración natural y ella ponía de su parte también en la medida en que interpretaba debido a diferencias entre la cultura hispana y la indígena.**	4. **Malintzin tuvo un papel activo e importante en las decisiones que Cortés tomaba.**
4. **Malintzin era percibida por los mesoamericanos como una diosa y como alguien muy importante.**	
5. **Malintzin fue invisibilizada porque las fuentes invisibilizan a la mujer. No se le reconocía su participación en la conquista y se documentó poco sobre su figura y sobre su muerte.**	
6. **El olvido y el estatus de traidora aguardaban a Malintzin gracias a la mala reputación que escribieron sobre ella.**	5. **Malintzin no es una traidora.**
7. **Malintzin fue tildada de traidora en la época de la Independencia como una estrategia nacional. Ella no pudo haber sido una traidora, pues no existía un país como tal que pudiera traicionar.**	

Tabla 17: Puntos llevados al diálogo en las obras Malintzin, la historia de un enigma (2018) y El sueño de la Malinche […] (2000).

La Tabla 17 pone en evidencia la correspondencia que existe entre los temas discutidos en el documental y los que se ponen bajo la lupa en el texto dramático. De esta manera, como se puede ver, el primer punto abordado en el filme se relaciona con la explicación sobre lo que se sabe sobre la infancia de la Malinche. Este tema es abordado también por la obra dramática y, en este sentido, se logra conectar con los puntos 1 y 2 reconocidos en esta, pues, a partir de que se logra plantear (en el punto 1) que la historia de Malintzin está incompleta y malinterpretada, es posible llenar la laguna de conocimiento que se tiene sobre ella en dicha etapa de su vida. Así, al exponer el punto 2 que hace referencia a la relación que había entre Malintzin y los mexicas, se dio la oportunidad de hablar sobre su niñez. Lo anterior para lograr esclarecer que, esta relación era de enemistad por los abusos que los mexicas ejercían sobre otros pueblos.

En cuanto al punto 2 abordado por el documental, es posible dar cuenta de que corresponde con el punto 3 esclarecido en el texto dramático. De esta manera, como es posible ver, el tema sobre el tipo de relación que había entre Malintzin y Cortés fue relevante para ambos discursos. Aquí se debe mencionar una diferencia clave entre ambas propuestas interpretativas. Esta diferencia radica esencialmente entre el tipo de discurso que constituye cada obra. En este sentido, se puede hablar de un punto propenso a la crítica en la obra dramática, pues, al tratarse de un discurso más literario y con mayor libertad creativa, se identificó en su propuesta una exaltación del amor entre la protagonista y el conquistador. Con esto, es posible identificar a partir del planteamiento de la obra que hay una lectura un poco alejada de lo que pudo haber sucedido realmente entre estos personajes. Lo anterior se se evidenció en el análisis de la escena 44 de la obra (apartado 5.2.2) donde Gonzalo apoya las ideas de Malintzin acerca del poder del amor en sus decisiones y de que ambos son fundadores de la estirpe mestiza.

A este cierre se suma el hecho de que —al exponerse la vida de Malintzin como una historia paralela a la de Gonzalo Guerrero y, por lo tanto, al tratarse de una mujer y un hombre bajo circunstancias similares— se perciba en la propuesta de la obra la idea de igualdad de género (este elemento se pone en evidencia al salir tomados de la mano como iguales teniendo la oportunidad de hacer escuchar su voz de manera equitativa). Lo anterior nos da como resultado un final idílico y romántico, donde se propone el amor como factor de cambio en la perspectiva que se expone sobre la protagonista. Por ello se confirma que esta interpretación difiere rotundamente con lo expuesto en el documental, pues, como se vio, este se apega a hechos de tipo factual. De esta manera fue posible dilucidar que su lectura se apoya en el hecho de que Malintzin no tenía una relación amorosa con Cortés y que el proyecto de conquista llevó a este último a utilizar sus mejores estrategias, mismas que incluían a Malintzin, quien también se favoreció con ello. Además, se dejó ver que su diferencia social no habría permitido una relación amorosa y que Malintzin tenía relaciones sexuales con él como lo habría hecho con cualquier otro amo. Desde este punto de vista, se logra dar cuenta de que, si bien ambos discursos retoman este tema en su diálogo, la dirección que estos toman en la reflexión de dicha temática nos lleva a distintas posturas.

En cuanto a los puntos 3, 4 y 5 de la Tabla 17 con respecto al documental, es posible observar que coinciden con el punto 4 del drama. Este, como se puede ver, aborda el tipo de participación que tuvo Malintzin en las decisiones que Cortés tomaba y en los hechos de la conquista. Así, como se deshebró en el estudio dialógico, dentro de este tema se encuentra su desempeño como intérprete y también su dominio en cuanto al conocimiento que tenía sobre la cultura y los aspectos sociopolíticos de Mesoamérica. En este sentido, ambas obras retoman estos temas en la construcción de su discurso y, por lo tanto, para la configuración de la imagen de la protagonista.

Se puede concluir que, a partir del estudio dialógico realizado en ambas obras, estas colocan sus cimientos más importantes sobre los puntos 6 y 7, en el caso del documental, y en el punto 5, en el caso del texto dramático. Es decir, en ambas muestras discursivas se trata con especial cuidado todo aquello relacionado con las acusaciones de traición que se hacen contra Malintzin. El texto dramático le dedica las escenas más relevantes a este tema, pues justamente durante el desarrollo del juicio se le da la oportunidad a Malintzin de encarar a cada uno de los personajes que la acusan (ver el análisis del punto V de la sección 5.2.2). No obstante, debe aclararse que, pese a enfatizar este hecho, no se nos fuerza a tomar una postura determinada; más bien, en ambas obras se nos ofrecen los argumentos más sólidos para tomar nuestra propia decisión al respecto.

Como se ha mostrado, cada uno de estos puntos identificados como guía para la configuración de la imagen de la Malinche surge de la interacción dialógica entre los elementos estructurales de la obra (detallados en 5.2.1). Es decir, los diálogos, las acotaciones, las escenas y las manifestaciones intertextuales (componente que le añade el aspecto polifónico a la obra) desempeñan un papel activo en la formación de determinadas posturas interpretativas. En este caso, cada perspectiva se fue configurando a partir de las diversas relaciones dialógicas que se establecieron entre las intervenciones de los personajes principales (Malintzin histórica y Emilio). Así, el análisis de sus discursos permitió esclarecer las relaciones de oposición, complemento o concordancia existentes en sus posturas.

Nuevas direcciones posibles en investigación

Una vez expuestos los principales hallazgos de la presente investigación y, para terminar con esta serie de reflexiones, deben presentarse aquellas vertientes teóricas que resultarían fructíferas y que podrían explorarse a partir de la investigación que aquí ha sido propuesta. En primer lugar, deben mencionarse como futuros caminos de estudio, la aplicación en otros discursos dramáticos de las propuestas teórico-metodológicas desarrolladas en esta tesis con relación al estudio del teatro como relato escénico y también los planteamientos en cuanto a la instancia organizadora del material teatral. Es decir, con este estudio se abre la posibilidad de indagar en otras obras lo que aquí se ha planteado con el fin de refutar, afirmar o ampliar dichas iniciativas teóricas. Lo anterior, con base en el análisis de textos dramáticos con características distintas a la obra que aquí se estudió. Aunado a lo anterior, se abre al mismo tiempo la brecha para poner en práctica la metodología sugerida para el estudio dialógico, tanto de la obra dramática–como para el documental. En este sentido, sería provechoso observar el funcionamiento de dicha propuesta metodológica en un documental que no presente una estructura tipo ensayo y en otro tipo de drama que no manifieste cualidades brechtianas. Lo anterior con el fin de dilucidar si estas propuestas resultan funcionales para el estudio dialógico de discursos de otra naturaleza.

Otro enfoque que podría explorarse a partir de esta investigación tiene que ver con los estudios realizados por las distintas teóricas feministas en cuanto a las herramientas bajtinianas que aquí se abordaron (heteroglosia, dialogismo, polifonía y cronotopo). Por ejemplo, el dialogismo y la polifonía podrían enriquecerse si se toma una perspectiva feminista que aborde el estudio de las voces femeninas tanto en la obra de Del Río como en el documental (recordemos que la voz narradora posee cualidades femeninas). De esta manera se dilucidaría la forma en la que estas voces son representadas para ver si estas tienen la misma oportunidad de expresarse que las voces masculinas.

Una vertiente teórica que también resultaría interesante para el estudio de las obras analizadas en esta tesis se relaciona con la noción de intermedialidad. No olvidemos que, en el caso del texto dramático, se puede leer una propuesta que pone en interacción dos medios. Es decir, se aborda el cine dentro del teatro y las relaciones entre estos dos tipos de discurso. Desde esta perspectiva se podría continuar su estudio para identificar con mayor detalle aquellos elementos intermediales que se ponen en juego en la creación de significados.

Además, se podrían explorar, con base en estas herramientas, los diferentes tipos de intermedialidad que puedan estar presentes en la obra, como la transmedialidad, la adaptación o la remediación. Es decir, ¿cuál de estos tipos de intermedialidad tiene más peso en la obra *El sueño de la Malinche […]*?

Enriquecer el análisis mediante la reflexión sobre cómo se reconfigura la memoria colectiva a través de muestras discursivas como las que han sido nuestros objetos de estudio en esta investigación representa un camino fértil y necesario, especialmente si se considera que estas producciones no operan como meros reflejos del pasado, sino como agentes activos en la disputa por el sentido histórico. Indagar de qué forma se construye el relato historiográfico mediante estos lenguajes (dramático y audiovisual) permite observar la tensión existente entre la historia oficial y los discursos subalternos, desvelando cómo ambos textos llenan los vacíos dejados por el discurso institucional. De este modo, futuros estudios deberían orientarse a desentrañar los mecanismos, estéticos u otros, que permiten que estos relatos se inserten en el tejido de lo cotidiano, consolidando nuevas formas de comprender la trayectoria histórica y la sensibilidad política de la sociedad contemporánea.

Aquí se mencionan algunos posibles campos de investigación que podrían ser explorados a partir de la propuesta desarrollada en la presente tesis. No obstante, se entiende que hay tantos caminos por descubrir como herramientas teóricas y perspectivas de análisis existentes. De esta manera, con este estudio no solo se pretende abonar a los temas expuestos en los capítulos expuestos (en términos teóricos y metodológicos), sino que también se busca abrir brechas de conocimiento que enriquezcan la interpretación, tanto de las obras seleccionadas como objeto de estudio, como de la figura de un personaje tan representativo en cuanto a los hechos sucedidos durante la conquista de Tenochtitlan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBOTT, H. P. (2014): "Narrativity". In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University. (También en *http://www.lhn.unihamburg.de/article/narrativity*).

ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA (2017). *Malinchismo y malinchista.* (También en *http://www.academia.org.mx/espin/respuestas/item/malinchismo-y-malinchista#:~:text=La%20voz%20malinchismo%2C%20proviene%20de,)%2C%20amante%20de%20Hern%C3%A1n%20Cort%C3%A9s.&text=De%20esta%20voz%20se%20desprende,con%20menosprecio%20de%20lo%20propio*).

ALATORRE, C. C. (1999) *Análisis del Drama.* Tercera Edición. México: Escenología A.C. Impreso.

ANDRIANOVA, M. (2018). "Internal Dialogism of Russian Postmodern Literature: Polyphony or Schizophrenia?". En *Inspired by Bajtín Dialogic Methods in the Humanities*. 1-6. EE.UU. Academic Studies Press.

ALARCÓN, N. (1989). «Traddutora, Traditora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminism». *Cultural Critique* 13 (3): 57–87.

ANDERSON B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* México: Fondo de Cultura Económica.

ARACIL VARÓN, B. (2011). «Imágenes de la Malinche en el teatro mexicano contemporáneo». *GESTOS* 26 (51), 93-114.

ARÁN, P.O. (2016). *La herencia de Bajtín: reflexiones y migraciones.* Córdoba: Centro de Estudios Avanzados. (También en *https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/4780/La%20herencia%20de%20Bajt%c3%adn%20Digital.pdf?sequence=1&isAllowed=y*).

ARRIAGA JORDÁN, P. (Productora ejecutiva). (2018). *Malinche* [Serie de televisión]. Bravo Films; Canal Once.

AUSTIN, J.L. (1962). *How to do things with words*. Oxford. (También en https://silverbronzo.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/10/austin-how-to-do-things-with-words-1962.pdf).

BAILÉN BOLAÑO, S. (2015). La novela histórica como instrumento ideológico. La relación de Xicotencatl con la independencia mexicana. Universidad de Alicante. (También en *http://hdl.handle.net/10045/47856S*).

BAJTÍN, M.M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski.* Trad. de Tatiana Bubnova. 2ª ed. México: FCE.

--- (1989). "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica" [1937-1938] en *Teoría y estética de la novela*. Pp. 237-407. España: Taurus. También en (*file:///C:/Users/tabu8/Downloads/vdocuments.mx_las-formas-del-tiempo-y-del-cronotopo-en-la-novela-567311eb4b4f8.pdf*).

BARNOUW. E. (1993) *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press.

BENJAMIN W. (1972). "Un estudio sobre Brecht". *Iluminaciones III* (J. Aguirre trad.). Taurus.

--- (Original publicado en 1934) "El autor como productor en Tentativas sobre Brecht". *Iluminaciones III*. Taurus. 117-134.

BOHÁČEK, K. (2018). "Between Socrates and the Stranger: How Dialogic are Plato's Dialogues?" En Inspired by Bajtín Dialogic Methods in the Humanities. 7-24. EE.UU. Academic Studies Press.

BOORNAZIAN D. L. (2012). «El Manuscrito del Aperreamiento. Castigos abominables». *Arqueología Mexicana* 115, pp. 66-70.

BROTHERSTON, G. (1995). «La Malintzin de los códices» en *Painted Books of Mexico*. (También en *https://assets-libr.cantook.net/medias/87/8059a24e174bd7e8ef5ee608d72325 effda94d.pdf*).

BUBNOVA, T. (2006). Voz, sentido y diálogo en Bajtín. Acta Poetica 27-1 (99-114). UNAM.

CANDIA FIGUEROA, J. y MANRÍQUEZ GARRIDO C. (2013). *Malinche de Laura Esquivel: Inocencia y perspicacia de una supuesta traidora*. Universidad de Bío-Bío. Chile.

CANO SÁNCHEZ, B. L. (2011). «Reseña a Luis Barjau, La conquista de la Malinche. La verdad acerca de la mujer que fundó el mestizaje en México». *Dimensión Antropológica.* Disponible en: *http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6821*

CORTÉS, H. (1526). «Quinta Carta de Relación». *500 Años de México en documentos.* (También en *http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1526_273/Quinta_Carta_de_Relaci_n_de_Hern_n_Cort_s_453.shtml*).

CORREA, R. (2019). «El Lienzo de Tlaxcala, versión completa de la conquista de México». *Gaceta UNAM*. (También en *https://www.gaceta.unam.mx/el-lienzo-de-tlaxcala-version-completa-de-la-conquista-de-mexico/*).

DEL RÍO, M. (2000). «El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos». En *Mujeres en las tablas: Antología crítica de teatro biográfico hispanoamericano*, C.C. Juanamaría (ed.), 113-174. Buenos Aires: Nueva Generación.

--- (2005). "Ateneo Mexicano de Mujeres". *Universo de El Búho*. 6:70:18-22.

DÍAZ DEL CASTILLO, B. (2014). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Tomo I.* Biblioteca Saavedra Fajardo (ed.) Madrid: Imp. de Don Benito Cano.

EITÁN (2019). «Crítica de El sueño de Malinche (2019): el amor (al cine) en tiempos de cólera». *Cinéfilosfrustrados.com*. (También en *https://cinefilosfrustrados.com/critica-de-sueno-de-malinche-2019amor-al-cinetiempos-de-colera/*).

ESQUIVEL, L. (2006). Malinche. Santiago: Editorial Santillana.

FLANAGAN, M. (2009). *Bakhtin and the Movies. New Ways of Understanding Hollywood Film*. EE.UU.: Palgrave Macmillan.

FLORES FARFÁN, J.A. (2006). «La Malinche, portavoz de dos mundos». *Estudios de Cultura Náhuatl* 37, 119-139.

FEHER TRENSCHINER, E. L. (2017). «López de Gómara, el misterioso cronista de la conquista de México». *Revista de la Facultad de Derecho de México* 63 (260) (También en *https://repositorio.unam.mx/contenidos/53668*).

FRANCO I. (S.D.). "De tiburones y arquitectura: La crítica teatral de Marcela del Río Reyes". *Reseña histórica del teatro en México 2.0.* Centro de Investigación, Documentación e Información de las Artes Rodolfo Usigli, S.A. Consultado en http://criticateatral2021.org/html/3cri_Mar1.html

FRANCO, J. (1995). «La Malinche: del don al contrato sexual». *Desde la crítica*. 251-270.

FREISE, M. (2018). Inspired by Bajtín Dialogic Methods in the Humanities. EE.UU. Academic Studies Press.

--- "The Dialogic Method in Literary History". En *Inspired by Bajtín Dialogic Methods in the Humanities*. Pp.25-50. EE.UU. Academic Studies Press.

FUENTES, C. (1989). *Todos los gatos son pardos* [1970]. México: Siglo XXI.

---- (1991). *Ceremonias del alba*. Madrid: Mondadori.

GARCÍA BARRIENTOS, J.L. (2012). Cómo se comenta una obra de teatro. Edición corregida y aumentada. México: Paso de Gato.

GARDIES & BESSALEL (1992). *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. París: Du cerf.

GAUDREAULT & JOST. (1995). *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología.* [1990]. España: Paidós.

GENETTE, G. (1989). *Figuras III* [1972]. Barcelona: Lumen.

GLANTZ, M. (2006). *Las hijas de la Malinche.* Biblioteca Virtual Universal (ed.) Editorial del Cardo. (También en *https://biblioteca.org.ar/libros/300293.pdf*).

GODAYOL, P. (2012). «Malintzin/La Malinche/Doña Marina: re-reading the myth of the treacherous translator». *Journal of Iberian and Latin American Studies* 18 (1), 61-76.

GONZÁLEZ SITGES, F. (2018). *Malintzin, la historia de un enigma*. México: UNAM.

GONZÁLEZ DE GARAY, M. T. (2007). «Gertrudis Gómez de Avellaneda: un relato sobre Hernán Cortés». *América sin nombre*. 9, 84-97 (también en https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2756146).

GOROSTIZA, C. (1970). *La Malinche* [1958]. México: FCE.

GRILLO, R.M. (2011). «El mito de un nombre: Malinche, Malinalli, Malintzin». *Mitologías hoy*. 4, 15-26.

GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, R.G. y VELASCO MARÍN, M.A. (2015). *Imágenes intertextuales.* México: BUAP.

HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1942). «Nota crítica a The Mexican Historical Novel de J. Lloyd Read». *Revista de Filología Hispánica* 4, 189.

HERALDO DE MÉXICO (2019). Conoce a la Malinche, la 'villana' de la conquista en la serie de Hernán. *El Heraldo de México* (también en https://heraldodemexico.com.mx/espectaculos/2019/11/29/conoce-la-malinche-la-villana-de-la-conquista-en-la-serie-de-hernan-135986.html).

HERNÁNDEZ, S.M. (2011). "Dialogismo y alteridad en Bajtín". En *Contribuciones de Coatepec* 21, 11-32, UAEM. (También en https://www.redalyc.org/pdf/281/28122683002.pdf).

HERMAN, D., JAHN, M. y RYAN, M.L. (2005) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Londres y Nueva York: Routledge.

HOLQUIST, M. (1990). *Dialogism: Bajtín and His World.* Nueva York: Routledge.

KAFALENOS, E. (1999). "Not (yet) knowing: Epistemological effects of defferred and suppressed information in narrative", en David Herman (ed.), *Narratologies*, Columbus, Estados Unidos, The Ohio State University Press, pp. 33-65.

KRACAUER, S. (1984). *Teoría del cine: La redención de la realidad física* (Trad. Manuel Pérez Manzano). Paidós.

KRISTEVA, J. (1969). “Le mot, le dialogue et le roman, Semeiotike”. En *Recherches pour une sémanalyse*, p. 82-112. París : Seuil.

KONIGSBERG, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. [Traducción de Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín]. Madrid: Ediciones Akal.

LA RAZÓN (2014). Bertha Díaz escribe versos inspirados en La Malinche. (También en *https://www.razon.com.mx/cultura/bertha-diaz-escribe-versos-inspirados-en-la-malinche/*).

LIBROS DE CÍBOLA (2019). *Pablo Auladell y Gonzalo Suárez: el sueño de malinche (La huerta grande*). (También en *https://librosdecibola.wordpress.com/2019/02/27/resena-pablo-auladell-y-gonzalo-suarez-el-sueno-de-malinche-la-huerta-grande/*).

MAGALONI KERPEL, D. (2020). «Malintzin, poderosa de la tierra». *Arqueología Mexicana* 90, 66-87 (también en *https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/malintzin-poderosa-diosa-de-la-tierra*).

MALVA DIARIO (2018). *El sueño de la Malinche, de Antonio Ruiz*. (También en *https://www.malba.org.ar/el-sueno-de-la-malinche-de-antonio-ruiz/?v=diario*).

MARTIN, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa.

MARTÍNEZ MUSIÑO, C. (2015). «Los códices prehispánicos y novohispanos en Mesoamérica como objetos de la escritura». *Bibliotecas anales de investigación.* 11 (11), 32-49 (también en *file:///C:/Users/PC/Downloads/Dialnet-LosCodicesPrehispanicosYNovohispanosEnMesoamericaC-5704534.pdf*).

MCLUHAN, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.

MÉRIDA. J. (2018). «Justicia a la Malinche». *El Universal* (también en *https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/television/serie-de-canal-once-le-hara-justicia-la-malinche*).

MIRA CABALLOS, E. (2018). «Gonzalo Rodríguez de Ocaña». *Real Academia de la Historia* (también en *http://dbe.rah.es/biografias/64493/gonzalo-rodriguez-de-ocana#:~:text=Conquistador%20de%20M%C3%A9xico%20y%20Honduras,Domingo%20en%20abril%20de%201502*).

NAVARRETE, F. (2007). «Malinche, the Virgin and the mountain: the identity game in the tlaxcaltecas' codices». *História*, 26(2), 288- 310 (también en *https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742007000200015*).

---- (2019). «Malinche a ojos de los indígenas». *Noticonquista UNAM* (también en *http://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/372/363*).

NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad.* Barcelona: Paidós.

--- (2013). *Introducción al documental*. [Trad. Miguel Bustos García] (2ª edición). México: UNAM.

NINEY, F. (2015). *El documental y sus falsas apariencias (cincuenta preguntas)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

NOTIMEX (2014). «Presenta mexicana Bertha Díaz Olmos en España poesía sobre La Malinche». *20 MINUTOS* (también en *https://www.20minutos.com.mx/noticia/b103573/presenta-mexicana-bertha-diaz-olmos-en-espana-poesia-sobre-la-malinche/*).

OCAMPO ARISTA, S. (2017). «Museo regional de Chilpancingo, remanso de paz ante la violencia». *La Jornada* (también en *https://www.jornada.com.mx/2017/07/30/estados/024n1est*).

OLEXOVÁ, N. (2013). *La visión del personaje de la Malinche desde dos puntos de vista: el histórico y el literario. Estudio comparativo de la novela histórica Malinche de Laura Esquivel.* Masarykova Univerzita.

PADILLA, R. (S/A) "El teatro "épico" y Bertolt Brecht". *Nexoteatro.com* Web. Recuperado el 09 Mayo 2023. También en:

https://www.nexoteatro.com/PDF/El%20teatro%20%C3%A9pico%20y%20Bertolt%20Brecht.pdf

PALADINI, L. (2012). «El viaje de la Malinche en el teatro mexicano actual: el hiriente retrato de Jesusa Rodríguez». *Les Ateliers du SAL* 1(2), 131-144.

PAVIS, P. (1984). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología-Tomo I*. Barcelona: Paidós Ibérica.

---. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología-Tomo II*; Barcelona: Paidós Ibérica.

PAZ, O. (1986). *El laberinto de la soledad* [1950]. México: FCE.

PLANTINGA, C. (2011). «Documental». [Traducción: Soledad Pardo] *Revista cine documental* (3).

POBLETE, J. (2018). *Hacia una historia de la lectura y la pedagogía literaria en América Latina*. Chile: Cuarto Propio.

RABIGER, M. (1987). *Dirección de documentales.* Tercera edición. Traducción. M. Luisa de Diego Morejón. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión. RTVE.

RAMOS RODRÍGUEZ, M. (2018). «Cuento la historia de Malintzi y Cortés desde la poesía: Katalina Ramírez». MILENIO (también en *https://www.milenio.com/estados/cuento-historia-malintzi-cortes-poesia-katalina-ramirez*).

RASCÓN BANDA, V. H. (2000). *La Malinche* [1998]. *México*: Plaza-Janés.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2019). *Malinchista.* (También en *https://dle.rae.es/malinchista?m=form*).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2024). *Malinchista.* (También en *https://dle.rae.es/malinchista?m=form*).

RESÉNDIZ GARCÍA, N.E. (2019). *Análisis de dos textos dramáticos de Marcela del Río, "Miralina" (1962) y "El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos*

actos" (2000), desde una perspectiva de género. Tesis elaborada para la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Inédita.

ROBLES, B. (2011). «La entrevista en profundidad: una técnica útil dentro del campo antropofísico». *Cuicuilco 18 (52)*. pp. 39-49 (también en *https://www.redalyc.org/pdf/351/35124304004.pdf*).

RODRÍGUEZ, J. (1991). La Malinche en: "Dios T.V". *Debate Feminista*, 3. (También en *https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/1514*).

RODRÍGUEZ MORTELLARO, I. (2019). «Malinche en el siglo XX: un mural de José Clemente Orozco». *Noticonquista UNAM*. (También en *http://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/375/363*).

ROJAS GARCIDUEÑAS, J. (2012). «Jicoténcatl. Una novela histórica hispanoamericana precedente al romanticismo español». *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas 6*(24), 53-76 (también en *https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1956.24.605*).

SALAZAR, D. (2019). «La Malinche no es una traidora: ¿cómo la representan en *Hernán*, la serie?» *Animal.mx* (también en *https://animal.mx/2019/12/la-malinche-hernan-cortes-serie-tv-azteca-amazon-conquista-de-mexico/*).

SÁNCHEZ MÉNDEZ, J. (2000). *Variación y cambio en español.* Madrid: Gredos. (También en http://webspersoais.usc.es/export9/sites/persoais/persoais/xulio.sousa/pdfs/Lectura_1_RPenny_2004_e.pdf).

SÁNCHEZ-PRADO, I. (2006). *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la constitución a la frontera (1917-2000)*. Pensilvania: University of Pittsburgh.

SALVADOR, M. (2018). Prólogo. *La Malinche: ni pacto ni esclavitud.* Nueva York: Penguin Random House Grupo Editorial.

SISTO, V. (2015). “Bajtín y lo social: hacia la actividad dialógica heteroglósica” en *Athenea Digital* 15(1), 3-29. (También en *file:///C:/Users/tabu8/Downloads/957-Texto%20del%20art%C3%ADculo-5481-4-10-20150519.pdf*).

STERN, G. B. (1978). *And did he stop and speak to you?* Corgi Books.

TRUEBA LARA, J.L. (2020). *Malinche*. México: Océano.

VÉRTIZ DE LA FUENTE, C. (2018). María Mercedes Coroy es "Malinche" en Canal Once. *Proceso* (también en *https://www.proceso.com.mx/cultura/2018/11/9/maria-mercedes-coroy-es-malinche-en-canal-once-215271.html*).

VICE, S. (1997). *Introducing Bajtín.* Manchester y Nueva York: St. Martin’s Press

ANEXO A: Escenas que muestran las recreaciones audiovisuales sobre la vida de Malintzin en el documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)

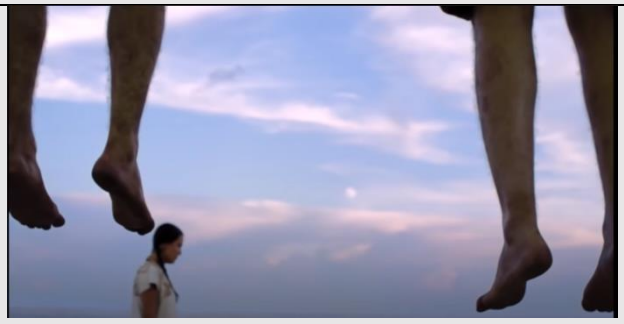
Escenas que muestran una representación de los sucesos de la vida de la Malinche con base en recreaciones audiovisuales.			
Min. Inicial	**Min. Final**	**Descripción de la escena**	**Fotograma**
00:24	02:14	Introducción general sobre Malinche con base en recreación y narración en voz *over*. Presentación del documental.	
03:00	04:32	I Infancia y esclavitud. Por medio de la narradora se dan datos sobre lo que se cree fue su origen, Se presenta una recreación de Malintzin de niña.	
04:43	05:04	Malintzin de niña caminando entre más esclavas.	

05:19	06:24	Con la voz en *off* de la Dra. Camila se presenta la recreación de Malintzin de niña caminando con el grupo de esclavas. Continúa exponiendo las posibles causas que la llevaron a ser una esclava. En ocasiones complementa la voz narradora algunas ideas de la experta.	
06:25	07:52	Termina de hablar la experta a los tres segundos. Se escucha hablar a uno de los personajes de la recreación en lengua maya (con subtítulos). Entra nuevamente la narradora en voz *over* mientras se muestra a Malintzin niña llegando con más esclavas a la nueva sociedad a la que fueron llevadas.	
07:53	08:43	Diez años después se presenta a Malintzin viviendo adaptada en su nueva sociedad. Se le escucha hablar maya con fluidez (con subtítulos en español) e interactuando con más mujeres de su entorno. Se le muestra aprendiendo habilidades de la agricultura.	
08:44	10:42	Se muestra a las esclavas hablar en maya sobre lo que han escuchado sobre los españoles. Con subtítulos siempre. Se ve a Malintzin incrédula ante lo que escucha y diciéndoles que esos hombres no son dioses y que a ella le gustaría verlos.	
10:43	11:20	Se muestra la llegada de barcos españoles. La narración en voz *over* hace un recuento de cómo los mayas de Potonchán se enfrentaron a ellos intentando expulsarlos sin éxito.	

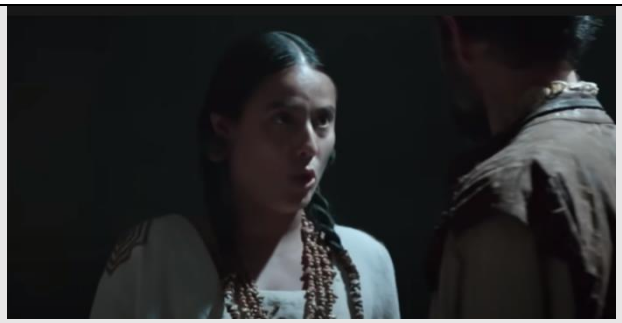
11:21	12:36	Se muestra a soldados mayas heridos caminando en la selva. La narradora continúa dando datos sobre el primer enfrentamiento entre los de Potonchan y los españoles. Llegan derrotados con los amos de Malintzin a contar lo poderosos que son. Solicitan expulsarlos con base en la diplomacia (mandando mujeres y objetos preciosos para los mayas).	
12:46	13:26	Nuevamente, dejando en voz en *off* al experto, se muestra una recreación sobre los soldados de Potonchan llevando las 20 esclavas para pactar con los españoles y evitar el conflicto.	
13:31	13:58	Con la misma narración en voz *over* se muestra el momento en el que se les regalan las 20 mujeres a los españoles. Malintzin es ahora esclava de los españoles.	
13:59	15:40	Se muestra en el campamento español a Malintzin hablando en maya con sus compañeras (con subtítulos y con la voz de la narración encima). Ella analiza a los españoles y les dice a las mujeres que son solo hombres como ella lo había dicho antes. Algunos españoles también se oyen hablar a la sombra de la narración. Malintzin comienza a aprender español.	

15:41	16:20	Los españoles hacen la repartición de las mujeres, se escucha hablar a Cortés. Pero, antes, las bautizan.	
16:30	16:51	Nuevamente la voz en *off* de la experta acompaña las escenas del reparto de las mujeres	
16:58	17:12	Cierra su comentario la experta y entra la narración en voz *over*.	
17:21	18:08	Nuevamente la voz en off de la experta acompaña las imágenes sobre la entrega de Malintzin a Portocarrero. En el min. 17:52 vuelve la narración a acompañar la recreación para cerar la secuencia.	

18:41	20:23	Se muestra a los españoles recibiendo a los emisarios de Moctezuma con obsequios. Intenta con ello disuadirlos de avanzar hacia el centro. La narración en voz *over* se superpone a las voces de los españoles y de los mexicas, quienes hablan en náhuatl (se muestran los subtítulos). Malintzin es la única que comprende la lengua, pues es su lengua natal.	
20:32	20:43	Nuevamente se muestra la recreación acompañada de la voz en *off* de la experta.	
20:49	21:10	Malintzin hablando maya (con subtítulos) explica a los españoles que se trata de emisarios de Moctezuma. Empieza la doble traducción, pues Aguilar le traduce del maya al español a Cortés lo que les ha dicho Malinche.	
21:19	21:31	Termina la recreación con la voz en *off* de la experta.	

21:38	22:31	II La lengua: Se muestra a los españoles, Aguilar y Marina interactuando. La narración en voz *over* explica la dinámica de la doble traducción que se llevaba a cabo entre ellos. Los mexicas dibujan a Malintzin y recopilan información para Moctezuma.	
22:32	23:42	Se muestra Tenochtitlan y a Moctezuma recibiendo la ilustración de Malintzin. La voz *over* de la narración se escucha superpuesta a las voces de los mexicas y de Moctezuma (con subtítulos) en pocas ocasiones. Moctezuma se entera que la traductora de los españoles es una de ellos.	
23:49	24:01	Con la voz de la experta en *off* se presenta la recreación de Malintzin dirigiendo el intercambio comunicativo entre españoles y mexicas.	
24:20	26:42	Se muestra el asesinato de los hombres de Cortés que intentaron desertar. Malintzin descubre que la violencia es parte de la naturaleza de los españoles. Cortés barrena los barcos.	

26:43	28:40	Malintzin recibe a hombres totonacas (sometidos de los mexicas). Interactúa Malinche con Cortés y Aguilar, se muestran los subtítulos. Ella les explica que los totonacos son enemigos de los mexicas. La narración en voz *over* se superpone a la del resto, pero dice casi lo mismo que les dice Malintzin a los españoles. Cortés descubre que Moctezuma tiene enemigos,	
28:50	29:49	Cortés se encuentra con el señor de los totonacas. El cacique se sorprende que una mujer sea la intérprete de los españoles. Habla Malintzin (con subtítulos) con el cacique gordo de Cempoala quien se rehúsa a hablar con una mujer, ella le explica que sin ella no podrá entender a los extranjeros. Así comienza a darse a conocer y a respetar.	
29:58	30:10	Continúa explicando en voz en *off*, esta vez explica el sufijo honorífico *tzin*. Así se explica el origen del nombre que le dieron los indígenas: Malintzin.	
30:15	30:25	En voz en *off* la Dra. Camila explica la deformación del *tzin* al chi por parte de los españoles. Dando origen a Malinchi o Malinche	

30:30	31:07	Se muestra a Malinche diciéndole a Cortés que los totonacas serán sus aliados. En náhuatl y con subtítulos. Aguilar le traduce al español.	
31:08	32:15	Se sella la alianza entre españoles y totonacas, estos últimos les regalan otras ocho mujeres, esta vez de la nobleza. Cortés da a Portocarrero a la hija del cacique de Cempoala en compensación por haberle quitado a Malintzin.	
32:25	33:12	Cortés manda llamar a Malinche para tener sexo con ella.	
33:21	33:26	Aún con el comentario de la experta en voz en *off* se muestra a Cortés y a Malinche juntos.	

33:37	33:45	Cierra el comentario en voz en *off* y se ve a los amantes disponerse a lo suyo.	
33:51	34:17	Se les ve caminando por la selva.	
34:34	34:55	Se recrean dos series de escenas: un español cortando las manos de un muñeco de madera y después a Malintzin mirando con seriedad. Mientras, la narración en voz *over* explica que Cortés mandó cortar las manos de los 50 emisarios de los tlaxcaltecas creyendo que eran espías. Los tlaxcaltecas acceden a negociar.	
35:44	36:05	Se muestra a Malintzin con fondo negro mientras la narración en voz *over* mencionando que Cortés se había aliado con los tlaxcaltecas.	

36:09	36:29	Se muestra a Cortés con su ejército avanzar entre la selva hacia Cholula.	
36:35	38:52	Se muestra a Malintzin recorrer el mercado de Cholula. Habla con una vendedora en náhuatl (con subtítulos) y es avisada de la emboscada preparada para los españoles. La narración en voz *over* se superpone a los diálogos de Malintzin y la anciana para explicar con detalle la advertencia.	
38:53	39:15	Se muestran hombres con gestos de lucha. Se narra la masacre de los cholultecas.	
39:19	39:55	Se muestran los volcanes y la ciudad de Tenochtitlan mientras la narración expone el asombro que mostraron los españoles al ver la ciudad de Tenochtitlan.	

39:56	41:12	Moctezuma se reúne con sus nobles para decidir si los atacaban o los recibían cordialmente. Se escucha su diálogo en náhuatl con subtítulos a la vez que se superpone la voz *over* de la narración. Moctezuma decide no luchar.	
41:18	41:38	Se muestra un panorama de la ciudad de Tenochtitlan mientras la narración describe la llegada de los españoles.	
41:39	42:09	Encuentro entre Moctezuma y Cortés. Moctezuma se sorprende al ver que Malintzin es quien media la comunicación entre ellos.	
42:16	42:42	Ahora con la voz en *off* continúa la Dra. Camila su explicación con la recreación como apoyo. Detalla la razón de la sorpresa de Moctezuma.	
42:47	43:10	Continúa su intervención la Dra. en voz en *off* por dos segundos y vuelve la narración en voz *over* expresando que ahora Malintzin hablaba con los más poderosos de su mundo.	

43:17	43:42	Continúa la explicación de la Dra. Camila ahora en voz en *off* y con apoyo visual de la recreación. Malintzin tenía conocimientos de la cultura, sociedad y política de Mesoamérica y Cortés no.	
43:47	44:59	Continúa su intervención la Dra. en voz en *off* con el apoyo de la recreación. Se muestra a Moctezuma entrando en diálogo con el apoyo de Malintzin (subtitulado). La narración en voz *over* se superpone para expresar que Malintzin interpretaba y participaba activamente a favor de los españoles y de los indígenas aliados, cosa que Aguilar no hacía. Cortés decide quedarse en el palacio de Moctezuma.	
45:10	45:21	Continúa la explicación de la Dra. Berenice con apoyo visual de la recreación de Malintzin encontrándose con mujeres del palacio.	
45:27	45:37	Continúa la explicación de la Dra. Berenice con apoyo visual de la recreación que muestra a una esclava del palacio de Moctezuma atendiendo a Malintzin.	
45:42	46:11	La narración en voz *over* explica que Malintzin era cada vez más necesaria para el proyecto español. Era respetada por el resto y ahora era servida por otras esclavas.	

46:12	46:43	La narración en voz *over* expone que Moctezuma ofrece a su hija a Cortés para sellar su alianza mientras se muestra un panorama de Tenochtitlan. Malintzin se encuentra con la princesa mexica.	
46:50	47:02	Continúa la explicación del Dr. Navarrete con apoyo visual de la recreación que muestra la interacción entre Malintzin y la princesa (con subtítulos).	
47:08	47:54	La narración en voz *over* interviene para explicar las diferencias sociales entre ambas mientras se muestra a Malintzin interactuando con la princesa. La narración también menciona que princesa escapa con sus hermanas de los españoles	
47:55	48:28	Cortés va a la costa al encuentro con Pánfilo de Narváez, se muestra a él y a su gente andando por la selva. La narración menciona que deja a Alvarado a cargo de Tenochtitlan.	

48:29	49:05	Alvarado provoca una matanza en el templo mayor de Tenochtitlan. Se muestra a Alvarado haciendo gestos de ira y lucha.	
49:06	49:27	Se muestra a Cortés ante el cuerpo inerte de Moctezuma.	
49:28	50:46	Se declara la guerra entre mexicas y españoles. Se muestran personajes haciendo gestos y movimientos de guerra representado la noche triste. Españoles mueren ahogados en el lago debido al peso del oro que habían robado a Moctezuma.	
50:55	51:04	Se muestra la imagen de unos guerreros indígenas mientras la narración en voz *over* explica que Malintzin y Luisa (princesa tlaxcalteca) sobrevivieron al ataque de algunos rebeldes que querían regresar al orden previo a la alianza con los españoles.	

52:58	53:13	Se muestra a Moctezuma, a los españoles y a Malintzin en el mismo espacio mientras la voz en *off* del Dr. Barjau expone cómo el gobernante mexica la miraba confundido por su presencia y por ser una mujer que lo miraba de igual a igual a los ojos.	
53:18	53:57	La narración en voz *over* indica mientras se muestra la recreación que Cortés rehízo su ejército, se escucha a Alonso hablar con Cortés con la narración superpuesta.	
54:05	54:44	Con la narración en voz *over* se muestra a los hombres de Cortés recuperar partes de los barcos barrenados. Comienza el asedio a Tenochtitlan.	
54:54	55:09	Se muestra al ejército liderado por Cortés armados con la voz en *off* del catedrático.	

55:36	57:07	Se muestra a los tenochcas derrotados mientras la narración explica que, tras meses de asedio y abatidos de las enfermedades traídas por los españoles, se lleva a cabo la toma de Tenochtitlan el 13 de agosto de 1521. La ciudad es destruida.	
57:08	57:23	Malintzin es mostrada desde distintas perspectivas mientras la narración expone que ella era vista por los tenochcas como una inferior que controlaba sus destinos.	
57:55	58:11	Se menciona a través de la narración que a los ojos de los indígenas aliados la percepción de la Malinche era distinta a la representada en ese manuscrito.	
58:20	58:33	Continúa la explicación del experto en voz en *off* con el apoyo de la recreación que muestra a Malintzin caminar entre las tierras que ahora administran.	

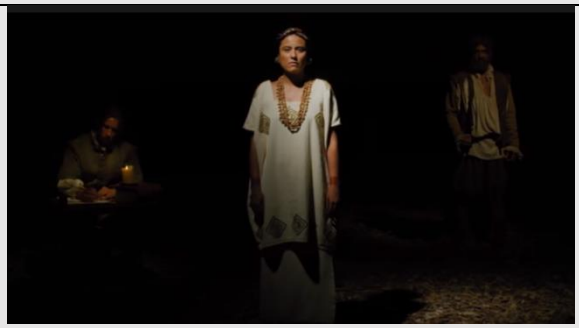
58:39	58:48	Continúa exponiendo que el poder de Malintzin dependía de que ella fuera la única intérprete. La recreación acompaña la voz en *off* de la experta.	
59:10	1:00:05	Se muestra a Cortés y a Malintzin negociar con los ciudadanos de su nueva sociedad. La voz de la narración explica el papel de Malintzin en ese proceso.	
1:00:06	1:00:17	Llega Catalina, la esposa que Cortés había dejado en Cuba. Se le muestra caminando por un pasillo mientras la narración en voz *over* explica que había llegado enferma y que había muerto la primera noche que pasó con Cortés después de una discusión.	
1:00:18	1:00:32	Se ve a Cortés con gestos serios. La narración menciona que una de las sospechas de la muerte de su esposa era que él la había asesinado.	

1:00:33	1:01:11	Malintzin da a luz a Martín, primer hijo varón de Cortés.	
1:01:12	1:01:20	Se muestra a Malintzin con una postura seria y con el mapa de la Ciudad como fondo. Pasaron dos años de tranquilidad, según la narración.	
1:01:32	1:01:56	Se ve a Cortés y a Doña Marina caminando entre la selva con rumbo a Las Hibueras.	
1:02:09	1:02:29	Continúa exponiendo que quizá fue a la expedición a cambio de una mejor vida, es decir, exigía un esposo español. La recreación de Malintzin y los españoles caminando rumbo a Las Hibueras acompaña la voz en *off* de la experta.	

1:02:35	1:03:07	La experta termina su explicación en voz en *off* sobre los beneficios de casarse con un español y entra la narración en voz *over* en el min. 1:02:44 y menciona Malintzin se casa con Juan Jaramillo, uno de los capitanes del primer grupo de Cortés. Con esa unión Malintzin recibía una encomienda.	
1:03:12	1:03:21	Continúa la explicación en voz en *off* de la experta mientras es acompañada de la recreación que muestra la entrega de los documentos de su encomienda. Malintzin pidió gobernar a la gente de su pueblo natal.	
1:03:25	1:03:31	Ahora la narración en voz *over* menciona que con su matrimonio Malintzin pasaba a tener derechos legales. Era por fin una mujer libre.	
1:03:32	1:04:12	III Libertad Se muestra la expedición hacia Las Hibueras. La narración en voz *over* explica que ya estaban cansados, con hambre y algunos enfermos. Malintzin continuaba su labor de negociadora con los pueblos mayas que se iban encontrando.	

1:04:20	1:05:14	Narración: Cortés había llevado a Cuauhtémoc y al señor de Tacuba con ellos después de su derrota en Tenochtitlan. En Alacán los manda matar por haber provocado una sublevación junto con los indígenas locales. Malintzin es la última persona en escuchar hablar a Cuauhtémoc, queda afectaba por su muerte.	
1:05:15	1:05:33	Continúa la expedición dejando los cuerpos inertes de los dos tenochcas.	
1:05:38	1:07:05	Se muestra la llegada de la expedición a Nito. Se encuentran con que el rebelde Cristóbal de Olid ya había muerto. También con varios de sus hombres víctimas de heridas y enfermedades. La expedición fue en vano.	
1:07:18	1:08:50	Con la voz de la narración se exponen varias escenas con pergaminos y velas. Se explica que hubo conflictos notariales por los derechos de varios encomenderos. Entre ellos Marina y Jaramillo. Los documentos notariales se quemaron en un incendio, borrando datos importantes sobre Malintzin.	

1:08:51	1:10:18	Cortés se lleva a Martín a España para ofrecerle mejores oportunidades. Se queda Malintzin destrozada.	
1:10:26	1:11:49	Continúa la explicación en voz en *off* de la experta con el apoyo visual de la recreación. Se muestra a Malintzin caminar entre las calles. La experta menciona las justificaciones que llevan a concluir que su muerte ocurrió en ese año. En el min 1:11:10 entra la narración en voz *over* y expone que Malintzin desapareció de la historia sin que sepamos cuándo, cómo o dónde murió. En la recreación Malintzin se desploma dejando caer una cesta de girasoles. En el min. 1:11:39 regresa la voz en *off* de la experta y explica que hay algunos documentos que mencionan que Malinche vivió hasta los años 1540	
1:11:55	1:12:06	Se muestra a Doña Marina con fondo negro y postura seria. La narración en voz *over* explica que con su muerte ella quedó en el olvido.	
1:12:15	1:12:31	Continúa la explicación en voz en *off* de la experta con el apoyo visual de la recreación. Se muestra a Malintzin caminar entre el ejército español mientras se menciona que solo fue vista como productora y no como actora de la conquista.	

1:12:36	1:12:53	Continúa la explicación en voz en *off* de la experta con el apoyo visual de la recreación. Explica que, si no hubiese sido por otros cronistas e indígenas que la plasmaron en sus códices, sabríamos muy poco sobre ella. En el min. 1:11:44 entra la narración en voz *over* y enfatiza que Cortés solo la menciona en tres ocasiones.	
1:12:54	1:13:29	Se muestra a Malintzin con pose firme. La narración en voz *over* expresa que hubo dos personajes que escribieron cosas poco gratas sobre ella: Aguilar (por resentimiento) y Gómara.	
1:13:36	1:13:47	Continúa la explicación en voz en *off* de la experta con el apoyo visual de la recreación. Se muestra a Aguilar a un lado de Malintzin.	
1:13:48	1:13:54	Se muestra a Malintzin con pose seria mientras la narración en voz *over* explica que no solo el olvido estaba destinado para Malintzin.	

1:15:11	1:15:23	Continúa la explicación en voz en *off* de la experta con el apoyo visual de la recreación. Menciona que ahora ella sigue siendo un personaje principal, pero esta vez por haber traicionado a su pueblo. Se muestra a Malintzin con mirada soberbia.	
1:15:32	1:15:43	Continúa la explicación en voz en *off* del experto con el apoyo visual de la recreación.	
1:15:46	1:16:26	Se muestra a Malintzin con pose seria. La narración en voz *over* expresa que a partir del s.xix surgieron distintas Malinches de la ficción con distintos propósitos políticos. Aparece una Malinche más con distinta postura, peinado y vestimenta y se menciona que apareció la historia de la Malinche de clase baja, esclava y servil. Aparece una tercera Malinche con distintos gestos, peinado y vestimenta (la promiscua y casquivana). Aparece una cuarta con distintos gestos, peinado y vestimenta (la malvada traidora). Una quinta Malinche aparece con distintos gestos, peinado y vestimenta (la que le dio la espalda a sus dioses). La narración explica que esas Malinches de ficción ocultaron a la verdadera.	

1:16:39	1:16:51	Se muestra a Malintzin en primer plano mientras la narración en voz *over* explica que una nueva Malinche surge para servir a los intereses de un México independiente, la Malinche traidora.	
1:16:59	1:17.27	Continúa la explicación en voz en *off* del experto con el apoyo visual de la recreación. Se muestra a Malintzin recibir regalos de otros indígenas.	
1:18:02	1:18:23	Continúa la explicación en voz en *off* del experto con el apoyo visual de la recreación. Se muestran varias escenas de Malintzin mientras el experto explica que ella rompió con todas las tradiciones indígenas del siglo XVI y que adoptó parte de la mentalidad de la realidad española y se creó a sí misma como una figura intermedia entre las dos culturas.	
1:18:39	1:18:51	Continúa la explicación en voz en *off* de la experta con el apoyo visual de la recreación. Se muestra la escena en la que Malintzin media la comunicación entre Cortés y Moctezuma.	
1:18:57	1:19:11	Continúa la explicación en voz en *off* del experto con el apoyo visual de la recreación. El feminismo no se ha atrevido a tomarla como una bandera.	

1:19:15	1:19:36	Se muestran nuevamente las imágenes de Malintzin niña llegando a Potonchan como esclava. La narración en voz *over* explica que ella es la niña astuta, la esclava que aprendió idiomas, la mujer que fue entregada como ofrenda de paz, la intérprete inteligente que se hizo valer entre hombres. ..	
1:19:37	1:20:02	Se muestran distintas escenas de Malintzin mientras la narración en voz *over* expresa que ella es el espíritu de superación, la inteligencia, la capacidad de sufrimiento. Ella es un ejemplo para todos y no una traidora.	
1:20:13	1:20:34	Continúa la explicación en voz en *off* de la experta con el apoyo visual de la recreación. Se muestran diversas escenas ya usadas en secuencias anteriores sobre la Malinche.	
1:20:38	1:21:35	Se muestra a Malintzin adulta con cabello suelto alejarse caminando entre la selva. La narración en voz *over* expresa que a ella la quisieron los indígenas, que la utilizaron y escondieron los españoles y que la odiaron y calumniaron los triunfadores de la independencia. Su memoria va resurgiendo apoyada en los textos históricos. Voltea Malintzin con mirada fija mientras se expone que quizás es momento de la reconciliación. Malintzin desaparece.	

1:28:17	1:28:39	Se muestra a las cinco Malinches que se mencionaron en el min. 1:28:23 y desaparecen una a una.	

Tabla 18: Escenas que muestran las recreaciones audiovisuales sobre la vida de Malintzin en el documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)

ANEXO B[134]: *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000) y sus cualidades brechtianas

Como ya se advirtió, en una investigación previa realizada por la autora de esta tesis ya se han explorado varios elementos de la obra. Uno de ellos es la caracterización de esta como drama épico. Por ello debe decirse que esta obra cumple con la estructura[135] del género didáctico[136], una variante del teatro épico. Lo anterior se evidencia ya que Malintzin opera como un símbolo de nuestra sociedad que propone una reconsideración en cuanto a su actuación histórica en la conquista de Tenochtitlan. Esto lo logra por medio de las metalepsis[137] para la introducción de sus reflexiones y enseñanzas con relación a su vida y a su concepción del mestizaje. Enseguida se expondrán aquellos elementos brechtianos que corroboran mucho mejor la pertenencia de la obra a este tipo de teatro y los artilugios de los que se vale para provocar en el espectador una actitud crítica y una toma de postura política. Como ya se mencionó en párrafos anteriores, dicho análisis fue tomado del Capítulo IV de la tesis defendida en julio del año 2019 titulada: *Análisis de dos textos dramáticos de Marcela del*

[134] Debe resaltarse que el contenido de los anexos A y B tiene la función de complementar una primera caracterización de la obra aquí analizada, por lo que en el cuerpo de la tesis se espera contribuir con mayor profundidad a temas relacionados con sus cualidades narrativas y con respecto a su estatus como texto constituido para su representación. En el Anexo B se encuentra un resumen del estudio de la obra contenido en la tesis defendida en el año 2019 titulada: *Análisis de dos textos dramáticos de Marcela del Río, "Miralina" (1962) y "El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos" (2000), desde una perspectiva de género* y en el Anexo C se podrá leer un complemento de este último análisis tomando en cuenta las reflexiones de W. Benjamin con relación al teatro de Brecht que no se pudo incluir en dicha tesis.

[135] Siguiendo a Claudia Cecilia Alatorre en su libro Análisis del drama (1999) en el que plasma las características de la obra didáctica, podemos resumir lo siguiente: Estilo no realista. El personaje va a operar como símbolo. En general, el personaje simple representa una abstracción de una cualidad humana o una fuerza social. Se va a mostrar la reacción que tendría tal cualidad o tal fuerza en un momento coyuntural. Los personajes van a representar la síntesis de la actitud humana en forma de dos fuerzas contrapuestas coyunturalmente y que producirán un tono melodramático. El género didáctico se propone: Reducir a sus principales constantes, sin que falte ninguno, todo lo que conforma un sistema de valores sociales o teológicos. Plantear las fuerzas que componen un sistema donde está comprometida toda la colectividad. Una demostración tan compleja que finalmente triunfa la actividad intelectual sobre la sentimental. Consta de tres partes: Tesis: Recitado inicial que propone el asunto que va a ser demostrado. Antítesis: La obra en sí, contraposiciones entre personajes y la circunstancia. Síntesis: Conclusión sobre lo discutido en el drama. Debe situar al espectador en un plano diferente al presente, para no distraerlo en sentimientos que se darían, si la acción transcurriera en el "aquí y ahora". Esto conlleva a que los símbolos y las alegorías sean perfectamente reconocibles. El tema es único: lo social. (80-88).

[136] Siguiendo a P. Pavis: (Del griego didaktikos, enseñar) Obra que tiene como objetivo instruir al público. Obra cuyo contenido milita en favor de una tesis filosófica o política. El público supuestamente debe extraer una enseñanza aplicable a su vida privada y pública. A veces, el teatro didáctico no se destina al público, sino que se hace para que sea apreciado por los actores que experimentan con el texto y su interpretación, y permutan sus papeles (1988:340).

[137] Genette define la metalepsis como: "El paso de un nivel narrativo a otro" (1972: 289).

Río, "Miralina" (1962) y "El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos" (2000), desde una perspectiva de género de Niebla E. Reséndiz. En dicho capítulo se despliega un estudio acerca de las características brechtianas de la obra. Es por lo anterior que se vuelve pertinente retomar dicho análisis para el tratamiento de las especificidades de la obra que funge como corpus de la presente investigación.

Uno de los elementos más importantes del teatro brechtiano es la distanciación o extrañamiento. De acuerdo con Patrice Pavis, la distanciación o el efecto de extrañamiento es "el procedimiento para distanciar la representación de manera que el objeto representado aparezca bajo una nueva perspectiva que revele un aspecto oculto o demasiado familiar" (1988:147). Para Brecht, el que debe valorar y racionalizar la situación de lo percibido es el sujeto, y para llevarlo a cabo, debe distanciarse de la situación que se da en escena, esto se realiza a través del efecto de distanciamiento o extrañamiento con la finalidad de tomar conciencia real de lo que acontece frente a sus sentidos. El sujeto renuncia a la identificación únicamente en un momento de reflexión consciente, no durante toda la puesta en escena (Rodrigo Burón, 2013: 150).

Los artilugios de los que se vale este tipo de teatro para provocar en el espectador este efecto, son variados, desde la aparición en escena de sujetos con pancartas, hasta efectos que eviten que el lector/espectador se adentre en la realidad representada para permitirle este método de reflexión, en el cual la razón crítica está presente a lo largo de todo lo que esté vivenciando frente al espectáculo.

Rodrigo Burón explica al distanciamiento[138] de la siguiente manera:

> Se trata pues, de ofrecer argumentos al público para que este sea capaz de darse cuenta de que los fenómenos percibidos en escena —da igual que sean motivos racionales o sentimentales— son una ficción y que lo que importa verdaderamente, es que se llegue a reflexionar sobre lo que está sucediendo. El rechazo a la identificación solo es un rechazo: "al sensacionalismo irracional

[138] "Según el dramaturgo, somos incapaces de imaginar un distanciamiento como parte constitutiva del placer artístico, puesto que el desarrollo estético y la creación de un gusto específico incentiva la idea —errónea— de identificar a uno mismo con lo que se observa: "El pueblo es incapaz de tomar una actitud de distanciamiento respecto a lo que ve, porque todo el arte que se había creado hasta ese momento, se había producido por efecto mimético del mundo: una representación artificial de la realidad expresada de forma naturalizada. En este sentido, el arte producía una realidad nueva y para el autor, esto debe ser abolido, deben ser los hechos sociales quienes hablen, no hace falta inventarse una realidad para hacer arte: "Distanciar significa colocar en un contexto histórico, significa representar acciones y personas como históricas, es decir, efímera" (Rodrigo Burón, 2013: 151).

> que postula que las emociones solo pueden desencadenarse por vía de los sentimientos". Nuestro autor apela a una estética crítica donde los elementos de abstracción —que han sido ocultados bajo formas naturalizadas— queden refutados al ser enfrentados por la realidad de los hechos sociales, por medio de una exageración de los acontecimientos representados en escena (2013: 150).

Según estas líneas, para Brecht, el lector/espectador debe poder percatarse, por medio de varios mecanismos, de que lo que está viviendo es una ficción, un espectáculo, por lo tanto, lograr la catarsis aristotélica no debe ser el objetivo primordial, sino el logro de una actitud crítica racional a favor de una acción revolucionaria ante lo que le es mostrado en la obra. Este factor es un elemento muy importante para que el público del drama se centre en su situación real y deje a un lado todo tipo de cuestiones que lo lleven a involucrarse e identificarse emocionalmente con la ficción que presencia. Lo anterior con la finalidad de mantener una postura reflexiva y crítica del tema que se le expone. En el caso de la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000) la actitud crítica sería necesaria para dos temas principales: la vida de Malintzin y su papel en la conquista de Tenochtitlan y la visión sobre el mestizaje presente en nuestra sociedad.

Son varios los artilugios de los que se vale la obra para lograr este efecto de extrañamiento, los principales son:

a) La modificación del espacio de la representación ante los ojos del lector/espectador.

La obra que aquí se analiza comienza con la siguiente acotación:

> (*La escena representa un set cinematográfico que los tramoyistas van transformando frente al público, para representar los diferentes espacios, de acuerdo con los sucesos que se van a filmar. Los cambios de tiempo entre el siglo XVI y el XXI se darán con iluminación. Los personajes de cada época se iluminan con una luz específica que los diferencia*) (Del Río, 2000: 115).

Esto, como ya se explicó, contribuye a que se le esté recordando al espectador que lo que está presenciando/leyendo es meramente una ficción, por lo que estaría evitando la catarsis al no identificarse con los personajes de la obra, los cuales son presentados como actores interpretando personajes ficticios.

b) La metalepsis[139] efectuada por Malintzin histórica.

En esta obra de Del Río, se aprecia perfectamente este fenómeno al hacerse presente Malintzin histórica en el plano de la diégesis principal, la cual consiste en la filmación de una película y que presenta las interacciones que se llevan a cabo en un set cinematográfico. De esta manera, Malintzin histórica interrumpe la filmación de las secuencias, como se muestra en el siguiente fragmento:

> CORTÉS: Pues que del otro lado del mar hemos venido, bautizadla, fray Bartolomé con el nombre de Marina. Y vos, Capitán Puerto Carrero, tomad posesión de esta mujer y que quede a vuestro servicio. ¡La siguiente!
>
> *(Cambio de iluminación. Los actores quedan como congelados, mientras Malintzin habla con Emilio.)*
>
> MALINTZIN: ¡No, no fue así, señor director!
>
> EMILIO: ¿Y tú quién eres que te atreves a interrumpir la filmación?
>
> MALINTZIN: ¿Ni siquiera me reconoces? Soy Malinalli Tenepal, Malintzin, Malinche o doña Marina, como quieras llamarme, soy una y soy todas, pero las cosas no son tan simples como las pintas. Antes de darnos nuevos nombres, los soldados, bajo las órdenes del capitán Hernán Cortés, sin cortesía ninguna destruyeron el templo haciendo rodar a nuestros dioses por la escalinata de la pirámide. Pusieron una cruz en donde antes estuvo el teocalli, ultrajando a sus sacerdotes, y nuestros dioses nada hicieron para impedirlo. Ahí aprendí que su Dios era más fuerte que los nuestros. Ahí me hice por primera vez la pregunta ¿Por qué adorar a dioses débiles que no saben proteger a sus fieles hijos? Ahí aprendí que no debía seguir esperando de mi madre el amor, ni de mi pueblo la devolución de mi alta dignidad, ni de mis dioses la justicia terrestre. Ahí entendí que tenía que aprender a cuidarme por mí misma. Por otra parte ¿cómo podía no ser un Dios aquél que fue capaz de demoler a todos nuestros dioses? (Del Río, 2000: 123).

Como se puede notar en el fragmento anterior, Malintzin histórica brinca de un plano dramático en el que ella es un personaje ficticio, al drama compuesto por los sucesos de la obra (también salta del plano temporal del siglo XVI al XXI). Dicha intrusión tiene como propósito fundamental aclarar las ideas que el director de la película tiene con relación a los eventos ocurridos en la conquista de Tenochtitlan, en especial aquellos relacionados

[139] Otro caso de metalepsis identificado en la obra se localiza en la escena 39. En dicha escena, Nezahualcóyotl se presenta (transgrediendo niveles narrativos y temporales) en una de las secuencias del juicio para fungir como testigo de descargo.

directamente con su participación. Las apariciones "mágicas" de Malintzin histórica en el set de filmación del siglo XXI también son un factor que le recuerdan al lector/espectador que está ante una ficción. Lo anterior debido a que no es lógicamente posible que los personajes históricos se presenten en nuestra realidad actual de esa manera. Este fenómeno mantiene al lector/espectador distanciado de la representación con la finalidad de que adquiera una postura política ante el tema que se le presenta.

c) Las apelaciones al público en forma particular de aparte *ad spectatores*[140].

La obra presenta varias intervenciones de este tipo, Malintzin se dirige al público para hacerlos reflexionar acerca de su vida y del tipo de mestizaje que se propone en la obra. Esto rompe definitivamente con la ilusión de la representación y, de manera directa, se dramatiza al público para que este pueda escuchar las enseñanzas y reflexiones que se busca provocar con el drama.

Enseguida se ejemplifican los casos más significativos:

> *(Sale Cortés de escena, Malintzin avanza hacia el centro de la escena, quedando de frente al público.)*
>
> MALINTZIN: ¿Qué lengua habláis? ¿Español? ¿Inglés? ¿Náhuatl? ¿Francés? ¿Alemán? ¿Maya? El saber una lengua, como el ser hombre o mujer, cambia la vida. Yo hablé náhuatl en mi infancia, pero si solo hubiera sabido esa lengua, mi vida habría sido otra. Aprendí el maya y eso cambió mi vida. Cada lengua trae aparejada una vida. *(Se dirige a una de las espectadoras)* ¿Qué lengua hablas? Esa va a determinar quién seas. Si hablas español, puedes llegar a ser madre abnegada de un guerrillero que lucha por la justicia social, y si eres hombre, rey de España y sus colonias. Si hablas inglés, tal vez consigas que te contraten como estrella de una película de Hollywood, de muchos millones de dólares, y si eres hombre, ser elegido presidente de los Estados Unidos. Si hablas japonés, puedes llegar a ser una geisha de alta categoría y si eres hombre, podrás convertirte en gerente de una compañía de alta tecnología. Sí, una lengua, como el sexo, cambia la vida. Si yo únicamente hubiera sabido el náhuatl de mi niñez, no habría llegado a ser intérprete del téotl blanco y barbado

[140] Apelación: Es el diálogo también llamado "discurso *ad spectatores*" y que se dirige de manera directa al verdadero destinatario de la comunicación teatral: al público. El aparte *ad spectatores* es un caso particular de este tipo de diálogo, pero también se puede manifestar en otras modalidades como los prólogos y los epílogos. Éste rompe con la ilusión teatral y con los niveles dramáticos al traspasar la cuarta pared y entablar la comunicación sala-escena, dando como resultado la dramatización del público. Siguiendo a Pavis, la apelación al público en el teatro épico es a menudo un llamado a actuar bien y un recurso común como efecto de distanciación (1988 :34).

> del que hablaban los códices antiguos. Yo fui conocida como "la lengua" de Cortés, gracias a mi aprendizaje del maya. Pero aprender el español siendo mujer, me permitió hacer de ese dios: mi amante. Cuál es la lengua que habláis, tal el destino que tenéis. Sí, hijos míos, la lengua, como el sexo, cambia la vida. Y la religión, como la lengua y el sexo, también cambia la vida (Del Río, 2000: 143-144).
>
> *(Baja la luz sobre Aurora y el agorero.Se ilumina a Malintzin que se dirige al público.)*
>
> MALINTZIN: Un día soñé que el amor era el lazo más fuerte para unir a los humanos; que el amor era más poderoso que todas las divergencias de raza, clase, casta, religión, sexo, ideología o nacionalidad, y en esa ensoñación construí mi vida… pero el sueño se deshizo cuando Hernán, mi Hernán amado, dejó de mirarme con ojos de pasión… fue entonces cuando comprendí que todo había sido un espejismo… (Del Río, 2000: 171).

Los fragmentos anteriores muestran claramente cómo se rompe la ilusión de la representación con estas intervenciones de Malintzin histórica dirigidas al público. Además, no solo Malintzin hace uso de este recurso, también otros personajes, como lo hace Gabriela al finalizar el primer acto y al anunciar un descanso, mismo que tendría que estar dirigido a los actores y demás equipo técnico, no obstante, en la acotación se especifica que Gabriela debe dirigirse al público:

> EMILIO: ¡Corte! Gabriela, da a la gente, por favor, quince minutos de descanso.
>
> GABRIELA: *(Al público)* ¿Escucharon? Quince minutos de descanso.
>
> *(Oscuro.)*
>
> *(Fin del acto primero.)* (Del Río, 2000: 149).

Nuevamente se ve la ruptura de la ilusión en el fragmento anterior.

d) La ficción dentro de la ficción.

Este aspecto de la obra contribuye también a que el lector/espectador mantenga la idea de que lo que está presenciando es simplemente un espectáculo. De hecho, en uno de los diálogos que aparecen en la obra, se menciona literalmente este factor:

> EMILIO: Pero hay que realizar el primer encuentro entre Malintzin y Cortés… y entre Cortés y los mensajeros de Moctezuma…

> AURORA: Bueno… es ficción, por qué no hacemos como que ya para entonces hable español… porque eso de que Cortés le hable en español a Jerónimo, y Jerónimo me lo diga en maya, y yo les traduzca al náhuatl a los mensajeros, y ellos respondan en náhuatl y yo le traduzca en maya a Jerónimo, y Jerónimo le traduzca en español a Cortés… ¡vaya, es muy complicado!
>
> EMILIO: Pues imagínate lo que fue para la Malinche…
>
> AURORA: Pero yo no hablo ni náhuatl, ni maya… y no vas a encontrar ninguna actriz que hable esas lenguas… (Del Río, 2000: 125).

En el diálogo anterior, se puede observar claramente la discusión acerca de la ficción que se está realizando, es decir, la filmación de la película. De hecho, Aurora menciona literalmente que "es ficción" para justificar su falta de conocimiento de las lenguas que hablaba Malintzin, personaje que ella interpreta en la película.

Como ha quedado demostrado hasta el momento, la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000) posee cualidades del teatro épico. Este factor se vuelve crucial para la presente investigación debido a que, a partir de dichas características, se estarán tomando las decisiones pertinentes para su estudio. Lo anterior se logrará tomando en cuenta la perspectiva teórica del análisis que aquí se propone.

Referencias bibliográficas:

ALATORRE, C. C. (1999) *Análisis del Drama.* Tercera Edición. México: Escenología A.C. Impreso.

DEL RÍO, M. (2000). «El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos». En *Mujeres en las tablas: Antología crítica de teatro biográfico hispanoamericano*, C.C. Juanamaría (ed.), 113-174. Buenos Aires: Nueva Generación.

GENETTE G. (1972) *Figuras III*. Editorial Lumen.

PAVIS, P. (1988). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*-Tomo I. Paidós Ibérica.

---. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*-Tomo II; Barcelona: Paidós Ibérica.

RODRIGO BURÓN, D. (2013). “El origen del teatro épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria”. *Scientia Helmantica. Revista Internacional de Filosofía*. 1, 137-163. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5822075

ANEXO C: *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000): una obra de tipo brechtiano desde la perspectiva de Walter Benjamin

Como ya se presentó en el Anexo B, una de las particularidades de la obra dramática seleccionada como objeto de estudio en esta investigación consiste en pertenecer a un tipo de drama denominado teatro épico. En este Anexo se pretende enriquecer esta caracterización incorporando las reflexiones del teórico Walter Benjamin en torno al teatro brechtiano. Este tipo de teatro, como ya se dijo, es una propuesta del dramaturgo Bertolt Brecht y es contantemente contrastado con el teatro aristotélico debido a las rupturas que representa con relación al teatro clásico. Para P. Pavis (1988):

> […]lo épico y lo dramático no pueden ser abordables individualmente y de forma exclusiva, sino en su complementariedad dialéctica: la demostración épica y la participación total del intérprete-espectador a menudo coexisten en el mismo espectáculo. […] el gusto por lo épico se acompaña muy a menudo por una acentuación lúdica de la teatralidad de la representación. Lo épico, sirve, pues, más para interrogar las posibilidades y [los] límites del teatro que para dar una interpretación pertinente de la realidad (154).

En la Tabla 18 se exponen las diferencias entre el teatro aristotélico y el brechtiano con el objetivo de dar cuenta de sus elementos más contrastantes:

Forma Aristotélica	**Forma Épica**
Se actúa.	Se narra.
Incluye al espectador en la acción escénica.	Hace del espectador un observador.
Absorbe la actividad del espectador.	Despierta la actividad del espectador.
Lo hace experimentar sentimientos.	Lo obliga a adoptar decisiones.
Provoca la vivencia.	Aporta una visión del mundo.
El espectador se introduce en el conflicto.	El espectador es puesto frente al conflicto.
Se apoya en sugestiones.	Se apoya en argumentos.
Las sensaciones no se procesan.	Las sensaciones de proyectan a la conciencia.
El espectador se identifica con el héroe.	El espectador frente al personaje, lo analiza

Presentan al hombre como algo totalmente conocido.	Presenta al hombre como objeto de investigación.
El hombre es inmutable.	El hombre es mutable y modificador.
La tensión va hacia el desenlace.	La tensión va hacia el desarrollo.
Las escenas son interdependientes.	Las escenas son autónomas.
La acción va *in crescendo.*	Montaje de escenas, yuxtaposición de situaciones.
El acontecimiento es lineal.	El acontecimiento es curvilíneo.
La acción avanza por evolución.	La acción avanza a saltos.
El hombre como esencia fija.	El hombre como proceso.
El pensar determina al ser.	El ser social determina el pensar.
Emocionalismo.	Racionalismo.

Tabla 19: Cuadro comparativo entre la forma dramática y la épica (Padilla S/A: 2).

Con la tabla anterior se busca dejar clara la diferencia entre el teatro clásico y el teatro brechtiano. Por lo tanto, retomando los elementos que en ella se exponen se puede decir que el teatro brechtiano rompe con diversas características presentes en el teatro aristotélico. Una de esas cualidades es que mientras el drama clásico despliega su representación en el escenario mediante la actuación (incluyendo al espectador en la acción escénica); el teatro épico se narra haciendo del espectador un observador, es decir, lo obliga a adoptar una perspectiva distante a lo que se le expone en el escenario. Lo anterior provoca que en el teatro clásico el espectador carezca de actividad frente a lo que se despliega frente a su mirada, es decir, la acción dramática lo absorbe por completo haciendo que se sumerja en los sentimientos que esta le provocan. Sin embargo, en el teatro propuesto por Brecht, esta actividad tiene la finalidad de que el espectador logre posicionarse ante los acontecimientos que se le presentan, obligándolo de esta manera a tomar decisiones.

El hecho de que el espectador del teatro épico sea puesto frente al conflicto en lugar de introducirlo en él (como lo hace el teatro clásico) motiva que este aporte una visión del mundo con su toma de decisiones, por lo que no solamente se limita a la experiencia vivencial de la obra. Lo anterior se logra con base en argumentos dirigidos hacia la conciencia del

espectador con el objetivo de que analice a los personajes de la obra en lugar de identificarse[141] con ellos (como sucede con el drama aristotélico). Lo anterior motiva que el hombre sea visto como un objeto de investigación en el teatro épico y sea el racionalismo el que oriente la experiencia del espectador más que el emocionalismo.

En el caso de la obra *El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos* (2000) es posible observar que el lector-espectador se ve invitado a ser un analista acerca de la temática abordada. Es decir, al presentarle un personaje como la Malinche en la forma en la que se le expone en la obra, está obligado a adoptar una perspectiva crítica frente a las diversas lecturas sobre su imagen. De esta manera, la protagonista funge también como el objeto de investigación, pues, en este tipo de obras brechtianas tiende a ser el hombre mismo dicho objeto. Además, dado el conflicto histórico que hay detrás de ella, se le van exponiendo una serie de argumentos que atacan la conciencia del lector-espectador con la finalidad de que este apele a su raciocinio y tome una postura ante lo que se le despliega. Otros aspectos que caracterizan la obra de Marcela Del Río como épica son la presencia de la distanciación o del extrañamiento brechtiano; este elemento será expuesto más adelante con base en ejemplos tomados de la obra.

Otro de los rasgos que resaltan en la obra que aquí se analiza es que esta rompe con las tres unidades aristotélicas[142] (tiempo, espacio y acción). Mientras que en el teatro clásico todo sucedía en un solo espacio; la acción dramática giraba en torno a un solo conflicto y la obra tenía una duración de 24 horas; la obra de Del Río rompe con estas tres unidades[143].

---

[141] Siguiendo el concepto desarrollado en el *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* (1988) de P. Pavis se refiere al "Proceso de ilusión del espectador que imagina ser el personaje representado (o del actor que entra 'en la piel' de su personaje). La identificación con el héroe de la obra es un fenómeno que tiene profundas raíces en el inconsciente y en la búsqueda del placer estético" (263).

[142] Este elemento es mencionado como parte de las características de este drama, no obstante, se sabe que es un fenómeno que ya se había presentado en obras anteriores a las de Brecht.

[143] **Ruptura de la unidad de tiempo:** Los acontecimientos que se representan en la obra no corresponden, como sucede en el teatro aristotélico, a 24 horas de duración. Es decir, la obra *El sueño de la Malinche […]* (2000) extiende los eventos ocurridos desde el nacimiento de Malintzin hasta la vida de sus hijos, Martín y María. Por lo tanto, se exceden por mucho esas 24 horas.

Ruptura de la unidad de espacio: La ruptura espacial se hace evidente al existir diversos lugares donde se llevan a cabo las acciones de la historia contada en la película que se está filmando. Es decir, si bien el drama principal tiene lugar en un set de filmación, es la película que se está grabando la que cuenta con diversas espacialidades. Por ejemplo, se menciona un teocalli en el poblado de Painalá, la selva maya, un barco y los distintos lugares donde se llevó a cabo la historia de Marina durante la conquista de Tenochtitlan.

Hasta este punto ha quedado claro que el texto dramático estudiado en esta tesis posee cualidades que lo caracterizan como épico. Dicho factor es la principal motivación para incluir en este estudio lo que se ha reflexionado acerca de este tipo de teatro. Desde esta perspectiva se presentarán las contribuciones que el filósofo Walter Benjamin ha hecho con relación a este tema. Posteriormente, se expondrán aquellos elementos brechtianos que presenta la obra *El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos* (2000) desde la mirada del autor con el objetivo de dilucidar sus características principales y así contribuir a su descripción. Cabe resaltar en este punto que se ha decidido incluir en esta sección los aportes de W. Benjamin debido a que, en un estudio previo realizado por la autora de esta tesis[144]

En la obra el manejo del espacio, además de tener una carga alegórica, es una de las razones por las que Malintzin es tildada de traidora y Nezahualcóyotl no. Es decir, hay ciertos espacios que son controlados por cuestiones de género, espacios que están regidos principalmente por el hombre, como lo puede ser el espacio político y público. Malintzin fue un personaje que se atrevió a participar en el espacio político de su tiempo, fungiendo como la lengua (vocera, traductora, negociadora) de Cortés, pudo entrar en diálogo con grandes personalidades de la política del México prehispánico. Es decir, entró a un círculo en el que solamente los hombres pueden entrar. En eso radica la alegoría espacial de esta obra, pues presenta cómo existen espacios en los que, para entrar, el género juega un papel fundamental. Aunado a lo anterio0r, también existe un espacio ausente del cual proviene Malintzin histórica, mismo que podría tener dos procedencias: por un lado, el pasado, y por otro, la mente de Emilio y de Aurora, que son los personajes que entablan diálogo con ella.

Ruptura de la unidad de acción: En la obra el conflicto principal toma dos formas distintas. La primera, ubicada en el drama principal y representada alegóricamente, consiste en la discusión sobre cómo debe contarse una historia. En este caso cómo se debe realizar una película sobre Malintzin. La situación se resuelve al dejar hablar a los mismos personajes históricos, como lo hace Malintzin en sus intervenciones con Emilio y Aurora, la actriz que hace su papel. La segunda forma de representación del conflicto principal se localiza en el metadrama, la problemática es anunciada en la escena 12, donde Malintzin se entera de la secuencia en la cual un fiscal la acusa ante la historia de traición:

EMILIO: Hemos preparado una escena en la que un fiscal te acusa ante la historia...
MALINTZIN: ¿A mí? ¿De qué?
EMILIO: De traición.
MALINTZIN: Yo no traicioné a nadie.
EMILIO: ¿Ah no? Fuiste desleal a tu raza india (Del Río, 2000: 134).

A partir de este momento, Malintzin se empeña en demostrar que no fue una traidora, ella lo hace con narraciones orales y representaciones que le muestran sus razonamientos a Emilio, para, finalmente, sacar sus argumentos principales en la secuencia del juicio. El argumento más relevante consiste en dar a conocer que Nezahualcóyotl tuvo una historia similar a la suya, no obstante, este no fue acusado de traición.

En la obra se pueden presenciar dos cierres: el primero que termina lo filmado, el cual consiste en la representación de la última secuencia de la película El sueño de la Malinche. Esta es interpretada por Aurora y el Agorero. En esta escena, este último adivina en pasado el destino de Malintzin y el de sus hijos. De esa manera se da por concluida la filmación de la película, presentando el destino que tuvo Malintzin. En esta secuencia, vale la pena mencionar, no toma presencia Malintzin histórica, ya que será ella misma quien realice el segundo cierre de la obra. Es así como ella finaliza sus intervenciones con un discurso que comparte con Gonzalo Guerrero en el cual se proclaman ambos padres de una estirpe, de la mestiza (Reséndiz, 2019: 106-128).

[144] En el anexo 1 se encuentra un resumen de los hallazgos identificados en la obra *El sueño de la Malinche […]* (2000) como cualidades del teatro brechtiano. Estos elementos ponen en evidencia cada una de las características que la posicionan como una obra épica. Este estudio fue desarrollado en el Capítulo IV de la tesis de maestría

estas contribuciones no fueron exploradas, por lo que este espacio es el ideal para enriquecer esta parte teórica. Además, debe mencionarse que las contribuciones de W. Benjamin toman en consideración tanto al texto dramático como a la representación sobre el escenario, por lo que en este análisis se tratará de adaptar sus aportaciones a las cualidades de la obra que aquí se analiza, es decir, se proyectarán reflexiones en torno a su faceta como posible representación.

Como ya se mencionó, el teatro brechtiano ha sido un tema de reflexión para el teórico W. Benjamin[145], pues este dedicó gran parte de sus pensamientos críticos a indagar el complejo y revolucionario potencial del teatro épico. ¿Es posible un arte revolucionario? ¿Cómo puede la estética ser a la vez política, es decir, cumplir un papel en la transformación social sin perder sus cualidades artísticas? Las experiencias de las vanguardias instalan el problema anterior desde diversas perspectivas al borrar el límite entre el arte y la vida. Es así como Benjamin escribe hacia 1929 una serie de reflexiones sobre el teatro y la poesía de Brecht, algunas publicadas en una fecha próxima a su composición y otras reunidas en 1934 bajo el título *Tentativas sobre Brecht*.

El texto de Benjamin titulado *¿Qué es el teatro épico?* (1972) reflexiona sobre el teatro brechtiano explicando cada uno de los conceptos más relevantes del mismo. A continuación, se exponen los elementos que representan un aporte crítico por parte de Benjamin para con la propuesta teórico-poética de Brecht. Uno de los aspectos más importantes que analiza Benjamin tiene que ver con el público de este tipo de drama, pues, según el autor, se trata de lectores/espectadores interesados y con la disposición de despertar una voluntad política. Este aspecto es relevante para los objetivos de este estudio debido a que la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000) parece querer generar en el público

titulada: *Análisis de dos textos dramáticos de Marcela del Río, "Miralina" (1962) y "El sueño de la Malinche […]" (2000), desde una perspectiva de género* defendida en agosto del 2019.

[145] Benjamin y Brecht se encontraron por primera vez en 1924 por medio de la directora de teatro Asja Lacis, pero su amistad comenzó a desarrollarse a partir de 1929. En 1930 Benjamin comienza a escribir varios trabajos sobre Brecht, y en los años siguientes (sobre todo a partir del momento en que ambos tienen que irse al exilio en 1933 por la persecución nazi) su relación se hace muy intensa. Hacia finales de la vida de Benjamin hubo un distanciamiento entre ambos, Benjamin empezó a ver a Brecht demasiado cerca del comunismo soviético que él rechazaba. A lo anterior, también pudo contribuir un alejamiento geográfico: Brecht huyó a EE.UU. a través de la Unión Soviética y Benjamin intentó llegar a EE.UU.

una posición con relación a lo que se plantea. Es decir, a lo largo de la obra, se le van presentando al lector/espectador diversos factores que lo van orientando hacia una toma de posición frente al tema expuesto (Benjamin, 1972: 33). Para Benjamin, el público de cualquier obra brechtiana debe tener la capacidad de no pensar sin motivo, de esta manera queda clara la pretensión revolucionaria de este tipo de teatro, siendo una herramienta útil para mover a las masas hacia una reflexión y toma de posición política (Benjamin, 1972: 33).

Otro de los aspectos sobre los que reflexiona este teórico sobre el teatro épico es la labor de Brecht en cuanto a hacer del pensador un héroe dramático, lo cual se relaciona con las finalidades didácticas de este tipo de obras. Lo anterior se debe a que por medio de este héroe sabio son lanzadas diversas interpretaciones y reflexiones al público acerca de la realidad que lo circunda. Aunado a lo anterior, debe decirse que, como lo expone Benjamin, cada una de las enseñanzas que se presentan en la obra se verán convertidas en conocimiento, mismo que será distinto tanto en el público como en los actores del drama (Benjamin, 1972: 38). Lo dicho en líneas anteriores trae a colación el hecho de que el director les presenta una tesis a los actores del drama con la finalidad de que estos tomen una posición crítica al respecto. Es decir, deja de darles indicaciones y les da la libertad de tomar un posicionamiento ante lo que representa su personaje. De acuerdo con Benjamin, el actor ya no es para el director un mimo que debe encarnar un papel, sino un funcionario que tiene que inventariarlo (1972: 39).

El último aspecto que expone Benjamin está relacionado con el escenario, pues, como lo expone el autor, deja de ser un lugar mágico en el que "las tablas significan al mundo" y se convierte en un espacio favorablemente situado para la presentación de enseñanzas, argumentos y reflexiones sobre la realidad de los involucrados (actores y público), es decir, en un podio, un estrado (Benjamin, 1972: 40).

El drama que se analiza en esta investigación presenta claramente la estructura de una obra didáctica, misma que es una variante del teatro brechtiano al poseer el factor de aleccionamiento como punto principal. Este tipo de teatro pretende enseñar algo al público o exhortarlo a la reflexión acerca de algún tema relevante para la sociedad con la finalidad de que adopte cierta actitud moral. Lo anterior conlleva a que el lector/espectador sea guiado por

medio del drama hacia una toma de postura política (como se ha planteado desde la mirada de Benjamin en párrafos anteriores). En el caso de la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000), por tratarse de un tema que involucra claramente a un personaje tan polémico como la Malinche, el drama se encargará de apoyar argumentos a favor de una perspectiva que aporte nuevas lecturas sobre ella. Esto lo hace mostrando a lo largo del drama un discurso que orille al público a reflexionar al respecto y a posicionarse con relación a la protagonista. Es decir, crear un criterio propio a partir de lo que se representa en la obra.

Después de analizar los elementos anteriores de la obra en cuestión es posible conformar una serie de aseveraciones proyectadas a partir de las reflexiones ya expuestas en la sección teórica con respecto al teatro brechtiano:

I) El tema expuesto por la obra *El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos* (2000) pertenece a un acontecimiento histórico y social que se presenta ante el público para fomentar la reflexión acerca de la protagonista, es decir, la Malinche. Como se ha visto a lo largo de la historia, este personaje ha sido objeto de ataques y defensas, por lo que se convierte en un personaje apto para pensarse y así poder tomar una postura al respecto.

De acuerdo con lo expuesto por Benjamin, las obras de teatro del tipo brechtiano están diseñadas para un espectador/lector activo en pensamiento y con la voluntad de reflexionar con respecto al tema presentado. La temática de la obra analizada en este texto es un ejemplo claro de una situación histórico-social y cultural de interés, por lo que logra despertar en el público esa inquietud reflexiva. De esta manera convierte al lector/espectador en un ser activo mientras lee o presencia la situación que se le expone. Es así como se le invita a tomar una postura frente a la figura de la Malinche mientras reflexiona los argumentos que le va mostrando el drama.

II) El segundo punto que debe mencionarse tiene relación con lo que Benjamin piensa acerca del tipo de héroe presente en el drama brechtiano. Como se expuso en la parte teórica, este autor distingue que las obras épicas se caracterizan por hacer del pensador un héroe. En la obra que aquí se analiza, la protagonista (Malinche) se encarga a lo largo del drama de presentar reflexiones y argumentos que logren despertar en el público una actitud distinta

hacia su figura, es decir, ella busca eliminar el discurso hegemónico que la posiciona como una traidora a su estirpe con una serie de pensamientos y pruebas. Con esto, es posible enunciar que sí es una heroína pensadora, pues en la obra, más que acciones, se presencian reflexiones con relación a los sucesos histórico-sociales en los que ella participó. La cualidad de la obra de hacer del pensador un héroe es muy importante para fomentar en el público la reflexión constante de lo que se le presenta, para que, como ya se mencionó, elabore sus propias conclusiones y pueda tomar una posición crítica al respecto.

III) El último aspecto a mencionar relacionado con la estructura brechtiana del drama corresponde al espacio donde toma parte la obra. Es decir, contrario a lo que sucede en el teatro aristotélico, el lugar donde se desarrolla la trama en las obras del tipo brechtiano corresponde a una suerte de estrado donde son expuestas las enseñanzas, argumentos y reflexiones. Como se vio en el análisis, los apartes *ad spectatores* y las apelaciones al público son un elemento discursivo que se centran muy bien en este tipo de lugar, ya que se estaría dirigiendo al público una serie de argumentos y reflexiones desde un espacio conveniente hacia los espectadores o aprendices del drama en cuestión.

Dicho espacio o lugar de reflexiones estaría fomentando a la vez, que el actor, más que reproducir como mimo su papel en la obra dramática, tome una postura específica con relación al teatro y a la situación que presentará y, de esta manera, lleve dicha actitud crítica al escenario con su actuación. Así, la labor del actor también sería tomar conciencia de la situación que contribuirá a dramatizar en las tablas para poder optar por su propio posicionamiento político al respecto. Por último, queda mencionar un aporte reflexivo más, es decir, aquel que piensa al autor como productor (Benjamin, 1972), esto es, productor de individuos reflexivos y pensantes capaces de adoptar un posicionamiento político a partir de un producto artístico, en este caso, una obra teatral. La autora de la obra que aquí se analiza estaría promoviendo reflexiones en torno a la desmitificación de la Malinche, ofreciendo argumentos y situaciones que despierten en el lector/espectador un pensamiento crítico del tema. La labor de la autora estaría, de esta manera, al servicio de discursos antihegemónicos que buscan textos alternativos y la ruptura de espacios comunes de la memoria colectiva de la sociedad. Con ello estaría contribuyendo activamente con la "cadena de producción reflexiva" con relación a la historia imperante.

Hasta este punto se han expuesto aquellos elementos que caracterizan la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000) como obra épica. En la sección 5.1.1 se profundizará en uno de los rasgos de este tipo de teatro relacionado con sus cualidades narrativas. En este sentido, se desplegará una discusión con la finalidad de evidenciar la presencia de la narratividad en la obra dramática. Esto último se presenta como un paralelismo analítico con respecto al estudio realizado al documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018) en la sección 3.1.2.1.

Referencias bibliográficas:

ALBERDI P. (2017, 9 de marzo). *Walter Benjamin: «El autor como productor»*. Pilar Alberdi. https://pilaralberdi.blogspot.com/2017/03/walter-benjamin-el-autor-como-productor.html#comment-form

BENJAMIN W. (1972). *Un estudio sobre Brecht. Iluminaciones III* (J. Aguirre trad.). Taurus.

---. *El autor como productor en Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III* (Original publicado en 1934). Taurus. 117-134.

GARCÍA BARRIENTOS J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro* (Edición corregida y aumentada). Paso de Gato.

DEL RÍO, M. (2000). «El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos». En *Mujeres en las tablas: Antología crítica de teatro biográfico hispanoamericano*, C.C. Juanamaría (ed.), 113-174. Buenos Aires: Nueva Generación.

GENETTE G. (1972) *Figuras III*. Editorial Lumen.

LUDOVISI G. (2018, 13 de diciembre). *Nota al pie a "El autor como productor": consideraciones sobre su vigencia.* Medium. https://medium.com/@juan.quaglia98/nota-al-pie-a-el-autor-como-productor-consideraciones-sobre-su-vigencia-8db19884b0be

PADILLA, R. (16 de octubre de 2018). En “El teatro ‘épico’ y Bertolt Brecht”. http://www.nexoteatro.com/Bertolt%20Brecht.htm

PAVIS, P. (1988). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*-Tomo I. Paidós Ibérica.

---. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*-Tomo II; Barcelona: Paidós Ibérica.

RODRIGO BURÓN, D. (2013). “El origen del teatro épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria”. *Scientia Helmantica. Revista Internacional de Filosofía*. 1, 137-163. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5822075

ANEXO D

El modelo propuesto por Emma Kafalenos[146] apoya la idea de que la obra *El sueño de la Malinche […]* posee cualidades narrativas. Aunado a lo anterior, ponerlo a prueba en dicha obra, nos ayuda a visualizar con mayor detalle las peripecias sucedidas a lo largo de la historia que se presenta. Con base en la siguiente tabla podemos evidenciar que el drama analizado cumple con cada uno de los elementos del modelo de la autora, por lo que este factor fortalece la idea de que el discurso dramático que aquí se estudia podría entrar en la categoría de lo narrativo.

Elementos del modelo de Emma Kafalenos para el análisis del relato	**Diagnóstico del modelo de Kafalenos en *El sueño de la Malinche […]*** **La perspectiva de este análisis es el personaje de la Malinche histórica.**	**Ubicación en la obra *El sueño de la Malinche […]***
Equilibrio inicial (no es una función)	Se está filmando una película sobre la Malinche con base en datos estereotípicos.	Primer acto, pp. 113-123 Escenas 1-5
A. Elemento disruptor (o reevaluación de la situación)	La exposición de una versión errada de los hechos provoca que la Malinche tenga que intervenir en la filmación de las secuencias con el fin de corregirlas de acuerdo con su versión.	Primer acto, página 123-124. Escena 6
B. Petición para aliviar A	La historia que se cuenta en la película sostiene una versión errónea sobre su vida.	Primer acto, pp. 123-124. Escena 6
C. Decisión de C-actante para tratar de aliviar A	La intervención en la filmación de la película desde la escena 6 y no dejar de interrumpir hasta mostrar su versión de los hechos.	Primer acto, página 123-124. Escena 6
D. C-actante puesta a prueba	La prueba se presenta en cada una de sus intervenciones al tener que convencer al director de la película sobre cómo sucedieron ciertos acontecimientos de su vida.	En total hay 7 intervenciones en el nivel de lo filmado y 7 en el de la filmación.

[146] KAFALENOS, E. (1999). "Not (yet) knowing: Epistemological effects of defferred and suppressed information in narrative", en David Herman (ed.), *Narratologies*, Columbus, Estados Unidos, The Ohio State University Press, pp. 33-65.

E. C-actante responde a la prueba	La Malinche responde a cada una de las pruebas de manera positiva, pues, logra explicar su versión de los hechos.	En total hay 7 intervenciones en el nivel de lo filmado y 7 en el de la filmación.
F. C-actante adquiere algún poder (capacidad de acción, información, etcétera)	Malinche adquiere la capacidad de traspasar las barreras del tiempo y del espacio para presentársele al director de la película.	Primer acto, página 123-124. Escenas 6
G. C-actante llega al lugar o al tiempo de H	Cuando se anuncia la filmación de la secuencia sobre el juicio. Es aquí donde la Malinche tiene que defenderse de todas las acusaciones que le imputan diversos personajes de la historia.	Segundo acto, pág. 160 Escena 35
H. Acción principal de C-actante para aliviar A	Se lleva a cabo el juicio donde distintos personajes la acusan de traición, de ser la amante de Cortés y también la culpan por la muerte de Cuauhtémoc. A lo largo de este la Malinche tiene la oportunidad de refutar cada uno de los cargos de los que se le acusa y puede exponer sus razones y su versión de los hechos.	Segundo acto, pp. 160-166 Escenas 36-40
I (o I neg). Éxito (o fracaso) de H	Éxito. El juicio le da la oportunidad a la Malinche de defenderse de los argumentos de varios personajes. Al exponer su defensa, queda conforme y deja de intervenir en la filmación de la película.	Segundo acto, pp. 160-166 Escenas 36-40
K. Nuevo equilibrio	Malintzin deja de intervenir en la filmación y permite que Aurora interprete su papel en la secuencia final de la película. Este hecho evidencia su conformidad en la configuración del filme. Malintzin y Gonzalo Guerrero terminan la obra juntos con un diálogo dirigido al público acerca de cómo ambos comparten la misma acusación de traición y el mismo sueño. Ambos se defienden de sus acusaciones explicando que el amor fue la guía fundamental de sus acciones y se retiran tomados de la mano.	Segundo acto, pp. 167-173 Escenas 41-44

Tabla 20: Diagnóstico del modelo de Emma Kafalenos en *El sueño de la Malinche* […].

Índice de Tablas

Tabla 1: Tipología del cronotopo según Bajtín (1989: 394-402)…… 106

Tabla 2: Conceptos bajtinianos clave para esta investigación……108

Tabla 3: Las modalidades de representación en el documental según Nichols (1997: 92-106)…….. 118

Tabla 4: Escenas que muestran una representación de los sucesos de la vida de la Malinche con base en recreaciones audiovisuales……128

Tabla 5: Escenas con modalidad de narratividad simple: narratividad cuya función contribuye a la creación de un relato lineal y cronológico……..131

Tabla 6: Escenas con modalidad de narratividad instrumental: narratividad con función probatoria en el nivel microtextual ……133

Tabla 7: Interacción dialógica entre los elementos estructurales del documental para la construcción del enunciado: "Malintzin no fue una traidora"……..155

Tabla 8: Resumen del proceso dialógico en el discurso de los expertos e identificación de las voces involucradas. Análisis de algunas secuencias del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)……...216

Tabla 9: Oposición entre narración y representación según Gaudreault, 2011: 103. 264

Tabla 10: Formas del diálogo en el texto dramático (García Barrientos 62-67 en Reséndiz, 2019: 29)……..... 268

Tabla 11: Organización de las escenas del segmento de la historia A identificado en la obra *El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos* (2000): en el set de filmación…….282

Tabla 12: Organización de las escenas del segmento de la historia B identificado en la obra *El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos* (2000): Lo filmado en la película *El sueño de la Malinche*……283

Tabla 13: Organización de las escenas del segmento de la historia C identificado en la obra *El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos* (2000): Historia de la Malinche contada por ella misma……..288

Tabla 14: Tipos de intertextualidad identificados en la obra El sueño de la Malinche: Sueño histórico-dramático en dos actos (2000)……. 310

Tabla 15: Posturas que ilustran el amor entre Malintzin y Cortés discutidas por Emilio y Aurora (Del Río, 2000: 150-152)……327

Tabla 16: Relaciones dialógicas identificadas en la escena 38 (Del Río, 2000: 162-164). ……..341

Tabla 17: Puntos llevados al diálogo en las obras Malintzin, la historia de un enigma (2018) y El sueño de la Malinche […] (2000)……386

Tabla 18: Escenas que muestran las recreaciones audiovisuales sobre la vida de Malintzin en el documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)…… 426

Tabla 19: Cuadro comparativo entre la forma dramática y la épica (Padilla S/A: 2). ……..436

Tabla 20: Diagnóstico del modelo de Emma Kafalenos en *El sueño de la Malinche* […]. ……..446

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1: Fragmento del Códice Tepetlán, Lienzo de Veracruz. Siglo XVI…….. 30

Ilustración 2: "La Malinche como intérprete a la llegada de la empresa de conquista", Códice Florentino, documento novohispano del siglo XVI……..… 30

Ilustración 3: Encuentro entre Cortés y Moctezuma a través de Malintzin. Códice Florentino, documento novohispano del siglo XVI……..……..32

Ilustración 4: Fragmento del Lienzo de Tlaxcala (1552): Reunión entre Cortés y los cuatro tlataloque jerárquicos de Tlaxcalteca……..….. 33

Ilustración 5: Fragmento del Lienzo de Tlaxcala (1552): Xicohténcatl-Huehuétl "el viejo", saluda a Hernán Cortés. Aliados derrotan a Monctezuma y toman Tenochtitlan. Abajo y al centro la Malinche……..……...… 33

Ilustración 6: Fragmento del Lienzo de Tlaxcala (1552): Tenochtitlan. Tierra de nopal. Entrada de Hernán Cortés, el 8 de noviembre de 1519. Reunión de Cortés y Moctezuma. La Malinche es la intérprete…….…… 34

Ilustración 7: Fragmento del Lienzo de Tlaxcala (1552): El 13 de agosto de 1521, Cuauhtémoc se rindió a Hernán Cortés en Tlatelolco……. 34

Ilustración 8: Manuscrito del aperreamiento (1560) ……35

Ilustración 9: Mural Cortés y La Malinche (1926), José Clemente Orozco…….. 60

Ilustración 10: El sueño de la Malinche (1939), Antonio Ruiz…… 62

Ilustración 11: Mural Malinche con Cortés (1952) de Roberto Cueva del Río……. 64

Ilustración 12: El sueño de Malinche (2019) de Gonzalo Suárez……70

Ilustración 13: El sueño de Malinche (2019) de Gonzalo Suárez…… 70

Ilustración 14: El sueño de Malinche (2019) de Gonzalo Suárez…… 70

Ilustración 15: El sueño de Malinche (2019) de Gonzalo Suárez…… 70

Ilustración 16: Esquema sobre el dialogismo y la alteridad (Hernández, 2011: 23)…. 94

Ilustración 17: Fotograma del min. 0:24 al min. 2:15 *Malintzin, la historia de un enigma* (2018) ……...122

Ilustración 18: Fotograma del min. 04:13 *Malintzin, la historia de un enigma* (2018) 137

Ilustración 19: Fotograma del min. 25:04 *Malintzin, la historia de un enigma* (2018) 137

Ilustración 20: Fotogramas que muestran las recreaciones de la vida de la Malinche del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018) ……...139

Ilustración 21: Fotogramas que muestran a los participantes de las entrevistas en profundidad a lo largo del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018) …….140

Ilustración 22: Fotogramas que muestran parte del material de archivo presente en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018) ……..142

Ilustración 23: Diagrama que muestra el doble relato en *Malintzin, historia de un enigma* (2018)……. 143

Ilustración 24: Fotograma del min. 36:34 que ilustra la carencia de omnisciencia de la narradora delegada en *Malintzin, historia de un enigma* (2018)…… 144

Ilustración 25: Esquema que muestra la interacción dialógica entre los elementos estructurales del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)……. 152

Ilustración 26: Códice que se expone a la par de la explicación de la Dra. Glantz. Min. 51:40 al min. 51:58 en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)…… 158

Ilustración 27: Códices que representan el papel de Malintzin desde la mirada tlaxcalteca min. 51:59 al min. 52:57 en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)…….. 159

Ilustración 28: Ejemplo de heteroglosia en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018). Escena del min. 8:45 al min. 10:42..……161

Ilustración 29: Escena que muestra la imposición de nombres cristianos a las esclavas mayas en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018) del min. 15:42 al min. 16:20…… 162

Ilustración 30: Escena que muestra el dominio de un lenguaje sobre otro en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018) del min. 36:35 al min. 38:52….. 164

Ilustración 31: Escena que muestra la coexistencia de diversos lenguajes en una batalla por ganar hegemonía en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018) del min. 41:39 al min. 43:10……. 165

Ilustración 32: Esquema sobre la reconfiguración dialógica sobre la niñez de Malintzin. Análisis de la secuencia localizada del min. 3:00 al min. 13:58 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)……... 167

Ilustración 33: Relaciones de complemento y prueba entre la palabra y la imagen... 168

Ilustración 34: Relaciones de correspondencia y concordancia entre la palabra y la imagen……. 168

Ilustración 35: Escena que muestra una relación de complemento entre las recreaciones y lo que expone la Dra. Townsend……. 171

Ilustración 36: Escena que muestra a la investigadora aportando su perspectiva sobre las teorías de la niñez de Malintzin…….. 171

Ilustración 37: Recreación que va del min. 8:44 al min. 10:42 que abona a la reconfiguración de la imagen de la Malinche en cuanto a su cualidad de inteligente y curiosa……..…… 172

Ilustración 38: Diagrama sobre la reconfiguración dialógica sobre Malintzin en su papel como intérprete y mediadora política…… 174

Ilustración 39: Escena que evidencia la relación complementaria e ilustrativa entre la narradora delegada y las recreaciones en la escena que va del min. 13:59 al min. 15:40 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)…… 175

Ilustración 40: Escena que ilustra la interacción dialógica entre las voces de los personajes, de la narradora y de las investigadoras en la escena que va del min. 18:41 al min. 21:37 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)……. 178

Ilustración 41: Escenas que ilustran la interacción dialógica entre la palabra y la imagen en la secuencia que va del min. 18:41 al min. 21:37 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018). …….182

Ilustración 42: Imagen que retrata la diferencia de protocolos entre mexicas y españoles. Min. 41:39 al 43:10……..…… 184

Ilustración 43: Malintzin rompe el protocolo mexica intencionalmente. Min. 41:39 al 43:10…… 184

Ilustración 44: Recreación que complementa la explicación de la narradora delegada para configurar la imagen de Marina intérprete. Min. 43:53 al 44:57 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)…… 185

Ilustración 45: Malintzin obtiene su libertad al contraer nupcias con un capitán español. Min. 1:02:09 al min. 1:03:31…….. 186

Ilustración 46: Diagrama sobre la reconfiguración dialógica sobre Malintzin en su etapa final de vida. …….187

Ilustración 47: Imagen que complementa la palabra de la narradora delegada en la reconfiguración de la imagen de la Malinche. Min. 1:07:18 al min. 1:08:51 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)……... 188

Ilustración 48: Recreación diegética que complementa y acompaña la palabra de la narradora delegada en la reconfiguración de la imagen de la Malinche. Min. 1:08:53 al min. 1:10:17 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)…….. 189

Ilustración 49: Diagrama que ilustra el proceso general de la reconfiguración de la imagen de la Malinche en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)….. 191

Ilustración 50: Ejemplo de estratificación jerárquica de lenguajes entre los investigadores no hispanohablantes en el documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)…….. 193

Ilustración 51: Esquematización del proceso dialógico identificado en la secuencia que va del min. 5:05 al min. 6:07 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018). ……..196

Ilustración 53: Códices mesoamericanos que contienen rasgos de polifonía y que apuntan hacia el proceso dialógico sobre el papel como traductora e intérprete de Malintzin. min. 34:56 al min. 35:43 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018). ……..199

Ilustración 52: Esquematización del proceso dialógico identificado en la secuencia que va del min. 32:10 al min. 33:45 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018). ……..199

Ilustración 54: Esquematización del proceso dialógico identificado en la secuencia que va del min. 32:10 al min. 33:45 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018). ……..201

Ilustración 55: Códices mesoamericanos que contienen rasgos de polifonía y que apuntan hacia el proceso dialógico sobre la imagen de Malintzin. min. 51:43 al min. 53:17 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018). …….203

Ilustración 56: Recreación audiovisual que contiene rasgos de polifonía y que apunta hacia el proceso dialógico sobre la imagen de Malintzin. min. min. 51:43 al min. 53:17 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018). ……...204

Ilustración 57: Esquematización del proceso dialógico identificado en la secuencia que va del min. min. 51:43 al min. 53:17 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)…….. 205

Ilustración 58: Recreación audiovisual que contiene rasgos de polifonía y que apunta hacia el proceso dialógico sobre la imagen de Malintzin. Min. 1:10:19 al min. 1:12:31 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018). ……...207

Ilustración 59: Esquematización del proceso dialógico identificado en la secuencia que va del min. 1:10:19 al min. 1:12:31 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)……... 208

Ilustración 60: Recreación audiovisual que contiene rasgos de polifonía y que apunta hacia el proceso dialógico sobre la imagen de Malintzin. Min. 1:12:32 al min. 1:13:47 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018). ……209

Ilustración 61: Esquematización del proceso dialógico identificado en la secuencia que va del min. 1:12:32 al min. 1:13:47 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)…….. 211

Ilustración 62: Murales y pinturas que contienen rasgos de polifonía y que apuntan hacia el proceso dialógico sobre la imagen de Malintzin. Min. 1:13:55 al min. 1:15:45 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)…… 213

Ilustración 63: Recreación audiovisual que contiene rasgos de polifonía y que apunta hacia el proceso dialógico sobre la imagen de Malintzin. Min. 1:13:55 al min. 1:15:45 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)…… 214

Ilustración 64: Esquematización del proceso dialógico identificado en la secuencia que va del min. 1:13:55 al min. 1:15:45 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)…….. 214

Ilustración 65: Distintas lecturas sobre la Malinche expuestas en el min. 1:15:45 al min. 1:16:25 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)…….. 218

Ilustración 66: Recreación que acompaña la voz de la narradora del min. 1:20:40 al min. 1:21:27 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)…… 220

Ilustración 67: Recreación localizada posterior a los créditos, min. 1:28:18 al min. 1:28:39 del documental *Malintzin, historia de un enigma* (2018)……. 221

Ilustración 68: Primer elemento cronotópico identificado, min. 2:18 al min. 2:55 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)……. 226

Ilustración 69: Primer cronotopo del camino localizado en el min. 4:33-4:42 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)…….. 227

Ilustración 70: Recreación que enfatiza el desplazamiento de los personajes. Min. 4:43-5:04 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)…… 228

Ilustración 71: Recreación que expone el encuentro entre Malintzin y los españoles. Min. 13:31-13:58 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)…….. 230

Ilustración 72: Cronotopo del camino identificado en el min. 18:09-18:18 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)…….. 231

Ilustración 73: Cronotopo del encuentro: los españoles se encuentran con los emisarios de Moctezuma. Min. 18:41- 20:23 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)…….. 231

Ilustración 74: Cronotopo del camino que muestra el desplazamiento de las tropas de Cortés hacia Villa Rica de la Vera Cruz. Min. 24:07-24:19) del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)……. 232

Ilustración 75: Cronotopo del encuentro que muestra a los españoles dialogando con los totonacas. Min. 26:43-28:40 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018). …….233

Ilustración 76: Cronotopo del camino que muestra el recorrido de Cortés hacia Cempoala. Min. 28:41-28:49 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018). ……..234

Ilustración 77: Cronotopo del encuentro y de la sede del mando. Min. 28:50-29:48 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)…….. 235

Ilustración 78: Cronotopo del camino compuesto por la mostración de un mapa y la recreación que enfatiza el desplazamiento de los personajes. Min 33:46-34:17 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)…….. 236

Ilustración 79: Cronotopo del encuentro que expone a los tlaxcaltecas luchando con los españoles y sus aliados. Min. 34:25-34:33 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)……. 237

Ilustración 80: Cronotopo de la sede del mando ilustrado mediante códices. Min. 35:06-35:20 y 35: 31- 35:40 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018). ……..237

Ilustración 81: Cronotopo del camino que ilustra el desplazamiento hacia Cholula. Min. 36:09-36:34 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)…….. 238

Ilustración 82: Recreación que muestra la matanza de Cholula, resultado del encuentro entre Malintzin y una mujer cholulteca. Min. 38:53- 39:15 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)…….. 239

Ilustración 83: Cronotopo que muestra el trayecto de Cholula a Paso de Cortés. Min. 39:16-39:55 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)…….. 240

Ilustración 84: Cronotopo que muestra el trayecto de Paso de Cortés a Tenochtitlán. Min. 41:13-41:38 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018). …….240

Ilustración 85: Cronotopo del encuentro entre Cortés y Moctezuma. Min. 41:39-42:09 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)…… 241

Ilustración 86: Cronotopo de la sede del mando localizado en el min. 43:17-43:42 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)…….. 242

Ilustración 87: Elemento cronotópico que muestra un mapa de la ciudad de Tenochtitlán. Min. 58:54-59:02 del documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)……... 242

Ilustración 88: Esquema que ilustra la relación entre los cronotopos identificados en el documental *Malintzin, la historia de un enigma* (2018)…….. 243

Ilustración 89: Entrelazamiento de los tres segmentos de la historia identificados en la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000)……. 279

Ilustración 90: Los dos polos presentes en toda obra narrativa (Gaudreault, 2011: 111) ……..289

Ilustración 91: Esquema que muestra la interacción dialógica entre los elementos estructurales del texto teatral identificados en la obra *El sueño de la Malinche […].* 294

Ilustración 91: Esquema que muestra la interacción dialógica entre los elementos estructurales del texto teatral identificados en la obra El sueño de la Malinche […] 295

Ilustración 92: Exposición de los cinco puntos presentes en la reconfiguración de la imagen de la Malinche identificados en la obra *El sueño de la Malinche […]*……. 346