

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 16, Núm. 28

octubre 2025-marzo 2026

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



El teatro épico del siglo XXI: reflexiones sobre *El sueño de la Malinche* de Marcela del Río

Niebla E. Reséndiz García*

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7749-7254>
e-mail: tabunerg@gmail.com

Recibido: 23 de abril de 2025

Aceptado: 14 de julio de 2025

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v16i28.2823>

Walter Benjamin y el teatro épico del siglo XXI: reflexiones sobre el drama de Marcela del Río

Resumen

Este artículo analiza las propiedades brechtianas de la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000) de Marcela del Río, a partir de las reflexiones de Walter Benjamin. En este estudio se escudriñan los elementos del teatro épico presentes en dicho texto dramático. La autora nos proporciona una obra con un gran potencial para hacer del espectador un crítico acerca del tema que se le despliega entre cada una de las escenas. De esta manera, las cualidades didácticas del drama enfatizan la reflexión que se ofrece con respecto a uno de los personajes más interesantes de la época de la conquista de Tenochtitlan: la Malinche.

Palabras clave: Análisis dramático; distanciamiento; Malintzin; metalepsis; ficción; teatro didáctico.

Epic Theatre of the 21st Century: Reflections about *The Malinche's dream* by Marcela Del Río

Abstract

This article analyzes the Brechtian properties of Marcela del Río's *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (2000) based on Walter Benjamin's writings. The author of this drama enables the spectator's critical reception as the play's scenes unfold. Moreover, the didactic qualities of del Río's work offer a new way of thinking about the role the character of the Malinche played in the conquest of Tenochtitlan.

Keywords: dramatic analysis; distancing; Malintzin; metalepsis; fiction; didactic theater.

Walter Benjamin y el teatro épico del siglo XXI: reflexiones sobre el drama de Marcela del Río

Introducción

Este artículo se propone analizar el drama titulado *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos*, una de las obras de la dramaturga mexicana Marcela del Río (2000).¹ En este drama, la Malinche se hace escuchar en un contexto en el que aparentemente no entiende su historia, por lo que se ve en la necesidad de defenderse por ser acusada de traición. Todo transcurre en el contexto de la filmación de una película llamada *El sueño de la Malinche*. El conflicto se empieza a tejer cuando, de manera repentina, Malintzin (el propio personaje histórico) interrumpe la filmación para decirle al director que las cosas no habían sido como él lo intenta mostrar en su film. Así, la obra adquiere una dinámica en la que Malintzin se hace escuchar para que las escenas de la filmación sean representadas como “realmente” sucedieron. Incluso, desplaza a la actriz que la representa y toma su lugar en varias escenas (como ocurre cuando se convierte en intérprete y consejera de Cortés). Poco a poco, el libreto se va configurando gracias a las intervenciones de Malintzin. En este texto, ella tiene la oportunidad de exponer las razones y el contexto en el que se hallaba durante el periodo de la conquista de Tenochtitlan. De esta manera, 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 se tiene sobre una de las mujeres más famosas de la historia de la conquista de México.

Este artículo busca poner de relieve los recursos dramáticos de los que se vale la obra, en su manifestación textual, para promover en el receptor una actitud crítica frente a la reconfiguración de la imagen de la Malinche. Lo anterior se llevará a cabo a través de una metodología de análisis que consiste en dos fases principales: 1) identificación de los elementos brechtianos que posee el drama, y 2) interpretación de dichos elementos tomando en consideración las reflexiones de teóricos como Patrice Pavis, quien ha conceptualizado elementos clave de este

¹ Marcela del Río Reyes 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. 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 (Franco, s.f.).

tipo de drama; Bertolt Brecht, creador del teatro épico, y sobre todo las aportaciones de Walter Benjamin con respecto a sus reflexiones en torno al teatro brechtiano. Cabe destacar, en este punto, que la principal razón de optar por una perspectiva benjaminiana² radica en que los supuestos del presente estudio consisten en a) argumentar que la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (Del Río, 2000) presenta un tema histórico-social con base en elementos como el distanciamiento brechtiano para fomentar la reflexión crítica acerca de la imagen de la Malinche, b) poner de relieve que el tipo de héroe configurado en el drama consiste en ser una heroína pensadora que busca despertar en los receptores una actitud reflexiva que ponga en tela de juicio el discurso hegemónico que se ha construido sobre la Malinche y c) evidenciar que la autora de la obra funge como productora de individuos reflexivos y pensantes de las realidades sociohistóricas y políticas de su entorno. Es decir, los aportes de Benjamin son elementales para desentrañar las cualidades de la obra ya mencionadas.

Desde esta perspectiva, se proponen tres secciones fundamentales: la primera de ellas expondrá la naturaleza del teatro épico con el fin de dilucidar la manera en la que cada uno de estos elementos se manifiestan en la obra aquí abordada. Lo anterior con el objetivo de mostrar los recursos brechtianos que se ponen en funcionamiento y que conforman la estructura general del drama. El segundo apartado está diseñado para exponer los artilugios que se ponen en marcha en la obra con la finalidad de provocar en el receptor el famoso efecto de extrañamiento brechtiano. Finalmente, en la tercera sección, se busca complementar la caracterización de la obra con apoyo en las reflexiones de Benjamin con respecto al teatro épico. Por ello, este será un espacio para pensar en sus contribuciones en torno al planteamiento de un teatro con fines revolucionarios, para, en el caso de la obra aquí analizada, promover una actitud crítica en los receptores frente a la percepción del personaje de la Malinche.

1. El teatro épico como recurso principal en la estructura dramática

Como ya se advirtió, la obra presentada en la sección introductoria posee cualidades del teatro brechtiano que serán dilucidadas a lo largo de estas líneas. Por tal motivo, en esta debe exponerse que el teatro épico es una propuesta del dramaturgo Bertolt Brecht y que

² Este estudio se presenta como un complemento de una investigación previa más extensa 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* (Reséndiz, 2019). En dicha investigación no se pudieron considerar las aportaciones de Benjamin; sin embargo, retoma los textos de Brecht. Por ello, en este estudio se expone lo que no se pudo plasmar en el anterior.

este tipo de drama es constantemente contrastado con el teatro aristotélico debido a las rupturas que representa con relación al teatro clásico. Para 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 (p. 154).

De esta manera, resulta más fácil entender la esencia del drama brechtiano si se explican sus características en comparación con las del teatro aristotélico. Por ello, aquí se exponen las diferencias entre estos dramas con el objetivo de dar cuenta de sus elementos más contrastantes (ver Tabla 1).

Tabla 1. Comparación entre la forma dramática y la épica (Brecht, 1948)

| 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 sugerencias. | Se apoya en argumentos. |
| Las sensaciones no se procesan. | Las sensaciones se proyectan a la conciencia. |
| El espectador se identifica con el héroe. | El espectador, frente al personaje, lo analiza. |
| Presenta 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 <i>in crescendo</i> . | 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. |

Fuente: síntesis de lo expuesto por Brecht (1948) en el libro *El pequeño órgano para el teatro*.

Como se puede observar en la Tabla 1, 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 receptor en la acción escénica), el teatro épico se narra haciendo del receptor un observador. Es decir, lo obliga a que adopte una perspectiva distante a lo que se le expone en el escenario. Así, se entiende que en el teatro clásico el receptor carece de actividad frente a lo que se despliega frente a su mirada. En otras palabras, 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, la adopción de una perspectiva distante a los hechos dramáticos tiene la finalidad de que el receptor logre posicionarse ante los acontecimientos que se le presentan, obligándolo a adoptar una conciencia crítica que conlleve a la toma de decisiones. El hecho de que el receptor 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 receptor con el objetivo de que analice los personajes de la obra en lugar de identificarse³ con ellos (como sucede con el drama aristotélico). Esto motiva que el hombre sea visto como un objeto de investigación en el teatro épico y sea el racionalismo, más que el emocionalismo, el que oriente la experiencia del receptor.

En el caso de *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (Del Río, 2000) es posible observar que el receptor 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. Así, la protagonista también funge como el objeto de investigación, pues en este tipo de obras brechtianas el hombre mismo tiende a ser dicho objeto. Además, dado el conflicto histórico que hay detrás de ella, se le va exponiendo una serie de argumentos que atacan la conciencia del receptor con la finalidad de que este apele a su raciocinio y tome una postura ante lo que se le despliega.

Otro de los rasgos que resaltan en la obra que aquí se analiza es que esta rompe con las tres unidades aristotélicas (tiempo, espacio y acción).⁴ Mientras que en el teatro clásico

³ Siguiendo el concepto desarrollado en el *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* de Pavis (1988), se refiere al “[p]roceso 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” (p. 263).

⁴ 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.

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:

- a. 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: sueño histórico-dramático en dos actos* (Del Río, 2000) extiende los eventos ocurridos desde el nacimiento de Malintzin hasta la vida de sus hijos, Martín y María. Por lo tanto, excede por mucho esas 24 horas.
- b. 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. 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 y, fungiendo como la lengua (vocera, traductora, negociadora) de Cortés, pudo entrar en diálogo con grandes personalidades de la política del México prehispánico. En otras palabras, entró a un círculo en el que solamente los hombres podían 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 anterior, 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 Aurora, que son los personajes que entablan diálogo con ella.
- c. 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 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 de traición ante la historia:

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, p.134).

A partir de este momento, Malintzin se empeña en demostrar que no fue traidora. 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. Aunado a lo anterior, en la obra se pueden presenciar dos cierres: el primero, que termina lo filmado y consiste en la representación de la última secuencia de la película *El sueño de la Malinche*, interpretada por Aurora y el Agorero; en esta escena, este último adivina en tiempo pasado el destino de Malintzin y el de sus hijos, con lo que se da por concluida la filmación de la película, presentando el destino que tuvo Malintzin. El segundo cierre lo hace Malintzin histórica al finalizar sus intervenciones con un discurso que comparte con Gonzalo Guerrero. En estos últimos diálogos ambos se proclaman padres de la estirpe mestiza y argumentan que el amor los motivó a tomar decisiones que los llevaron a sus destinos ya conocidos (Reséndiz, 2019, pp. 106-128).

Desde este punto de vista, es posible reconocer que la obra posee rasgos que la alejan del teatro aristotélico, pues no solamente se evita la identificación con los personajes de la trama, sino que además se quebrantan las tres unidades aristotélicas: unidad de tiempo, espacio y acción. Será en la siguiente sección donde se pongan de relieve aquellos mecanismos que se ponen en marcha a lo largo de este drama para lograr en el receptor uno de los efectos más conocidos del teatro épico: el distanciamiento brechtiano.

Como se verá en las siguientes líneas, este factor se relaciona con querer impedir que el receptor se identifique con los personajes. De esta manera, este mecanismo se vuelve fundamental para fomentar una actitud crítica que impulse al receptor a tomar una postura frente al tema que se le expone a lo largo de las escenas.

2. El distanciamiento brechtiano

Una vez puesto sobre la mesa que esta obra rompe con varias cualidades del teatro clásico, es posible afirmar que también cumple con la estructura del género didáctico,⁵ variante

⁵ De acuerdo con Pavis (1988), (del griego *didaktikos*, enseñar) obra que tiene como objetivo instruir al público y 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

del teatro épico. Lo anterior se puede observar al reconocer 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 metalepsis⁶ para la introducción de sus reflexiones y enseñanzas con relación a su vida y a su concepción del mestizaje. En seguida se expondrán aquellos elementos brechtianos⁷ 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 receptor una actitud crítica y una toma de postura política.

Uno de los elementos más importantes del teatro brechtiano es la distanciamiento o extrañamiento. De acuerdo con Pavis (1988), la distanciamiento 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” (p. 147). Para Brecht, el sujeto es quien debe valorar y racionalizar la situación de lo percibido 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, p. 150).

Los artilugios de los que se vale este tipo de teatro para provocar este efecto en el receptor son variados, desde la aparición en escena de sujetos con pancartas, hasta efectos que eviten que el receptor 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 (2013) explica el distanciamiento 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 lle-

público, sino que se hace para que sea apreciado por los actores que experimentan con el texto y su interpretación, y permutan sus papeles (p. 340).

⁶ Genette (1972) define la metalepsis como “[e]l paso de un nivel narrativo a otro” (p. 289).

⁷ Este análisis fue extraído del Capítulo IV de la tesis defendida en julio de 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*, de Niebla E. Reséndiz (2019). En dicha sección se muestra un estudio de las características brechtianas de la obra. Aquí se ha sintetizado lo más relevante de estos hallazgos con el fin de aportar el antecedente que será complementado con una nueva aproximación.

gue a reflexionar sobre lo que está sucediendo. El rechazo a la identificación solo es un rechazo: “al sensacionalismo irracional 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 (p. 150).

Según Brecht, el receptor debe percatarse, por medio de varios mecanismos, de que está viendo 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 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 *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (Del Río, 2000), la actitud crítica sería necesaria para tres temas principales: la vida de Malintzin, su papel en la conquista de Tenochtitlan y la visión sobre el mestizaje presente en nuestra sociedad.

Son varios los mecanismos que se ponen en marcha en la obra para lograr este efecto de extrañamiento, los principales son:

a) La modificación del espacio de la representación ante los ojos del receptor.

La obra 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, p. 115).

Como se puede ver, las transformaciones frente a los receptores son un recordatorio de que lo que se está leyendo-presenciando es meramente una ficción. Con este artilugio se estaría evitando la catarsis, pues no sería posible la identificación con los personajes de la obra, los cuales son presentados como actores interpretando personajes ficticios.

b) La metalepsis⁸ efectuada por Malintzin histórica.

⁸ 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.

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). Como se muestra en el siguiente fragmento, Malintzin histórica interrumpe la filmación de las secuencias:

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, p.123).

En el fragmento anterior se puede notar que 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 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 receptor 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 receptor distanciado de la representación con la finalidad de que adquiriera una postura crítica ante el tema que se le presenta.

c) Las apelaciones al público en forma particular de aparte *ad spectatores*.⁹

La obra presenta varias intervenciones de este tipo. Así, 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 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, pp. 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

⁹ 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. 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 (1988), la apelación al público en el teatro épico es a menudo un llamado a actuar bien y un recurso común como efecto de distanciación (p. 34).

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, p.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, rompiendo de esta manera la ilusión dramática:

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, p.149).

d) La ficción dentro de la ficción.

Este aspecto de la obra contribuye también a que el receptor mantenga la idea de que lo que está leyendo-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, p. 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. Por ello, con este ejemplo es posible identificar que se rompe la ilusión del receptor al recordarle que lo que está leyendo-presenciando es meramente una ficción.

Como se pudo exponer hasta este punto, la obra de Del Río se vale de varios mecanismos para romper la ilusión del receptor. La finalidad de este efecto de extrañamiento, como ya se ha mencionado, es motivar una actitud crítica que contribuya a reflexionar acerca del papel que tuvo Malintzin en la conquista de Tenochtitlan. En el tercer apartado de este artículo se podrá proporcionar una visión complementaria del análisis de la obra de Del Río que tome en consideración los aportes del filósofo Walter Benjamin con respecto al tipo de drama planteado por Brecht.

3. El teatro épico como productor de individuos reflexivos

El teatro brechtiano ha sido un tema de reflexión para Benjamin. 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.¹⁰ El texto de Benjamin (1972) titulado “¿Qué es el teatro épico?” 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. El primer aspecto que analiza Benjamin tiene que ver con el público de este tipo de drama, pues, según el autor, se trata de receptores interesados, 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* (Del Río, 2000) parece querer generar en el público una posición con relación a lo que se plantea. Es decir, a lo largo del drama se le van presentando al receptor diversos factores que lo van orientando hacia una toma de posición frente al tema expuesto (Benjamin, 1972, p. 33). En este caso se trata de adquirir un criterio individual sobre el personaje de la Malinche. Para Benjamin (1972), 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 hacia una toma de posición política (p. 33).

¹⁰ Algunos de los textos que Benjamin produjo a partir de sus reflexiones sobre los textos dramáticos de Brecht fueron publicados de manera independiente y, otros más fueron reunidos en 1934 bajo el título *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*.

Otro de los aspectos sobre los que reflexiona este teórico acerca del 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 expone Benjamin (1972), 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 (p. 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 el objetivo 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 (1972), el actor ya no es para el director un mimo que debe encarnar un papel, sino un funcionario que tiene que inventarlo (p. 39).

El último aspecto que expone Benjamin (1972) está relacionado con el escenario, pues 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, el escenario es un podio, un estrado (p. 40).

El drama que se analiza en esta investigación, como ya se expuso en el apartado anterior, 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. Lo anterior con la finalidad de que este adopte cierta actitud moral. Esto conlleva a que el receptor 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 *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (Del Río, 2000), por tratarse de un tema que involucra claramente a un personaje tan polémico como Malintzin, el drama se encargará de apoyar argumentos a favor de una perspectiva que aporte nuevas lecturas. Esto lo hace mostrando un discurso que orille al público a reflexionar al respecto y a posicionarse con relación a la protagonista. Es decir, los exhorta a crear un criterio propio a partir de lo que se representa en la obra.

Cierre

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 con respecto al teatro brechtiano:

I) El tema expuesto por la obra *El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos* (Del Río, 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 tomar una postura al respecto. De acuerdo con lo expuesto por Benjamin, las obras de teatro de tipo brechtiano están diseñadas para un receptor activo en pensamiento y con voluntad de reflexionar sobre el tema presentado. La temática analizada en este texto es 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 receptor en un ser activo mientras lee 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 ya se expuso, este autor distingue que las obras épicas se caracterizan por hacer del pensador un héroe. En la obra que aquí se analiza, la protagonista (Malintzin) 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, con una serie de pensamientos y pruebas, busca eliminar el discurso hegemónico que la posiciona como traidora a su estirpe. Con esto, es posible enunciar que es una heroína pensadora, pues en la obra, más que acciones, se presencian reflexiones con relación a los sucesos histórico-sociales en los que participó. La cualidad de la obra de hacer del pensador un héroe es 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, los argumentos y las reflexiones. Como se vio en el análisis (sección 2, inciso c), 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 receptores 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.

iv) 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 revaloración del personaje de la Malinche, ofreciendo argumentos y situaciones que despierten en el receptor un pensamiento crítico del tema. La labor de la autora estaría 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 a la cadena de producción reflexiva con relación a la historia imperante. Así, proporcionar una obra que ponga en discusión lo que se ha dicho y escrito sobre la Malinche impulsaría en los receptores la reevaluación del discurso dominante en torno a personajes similares a ella.

Finalmente, debe mencionarse que la obra de Del Río no busca imponer una imagen inamovible sobre Malintzin. Más bien propone argumentos que funjan como herramientas de pensamiento para los receptores y sean ellos mismos quienes tomen una postura individual al respecto, claro está, una vez analizado un contexto más amplio e informado sobre el personaje.

Fuentes consultadas

- Benjamin, Walter. (1972a). *Un estudio sobre Brecht. Iluminaciones III* (Jesús Aguirre y Roberto Blatt, Trads.). Taurus.
- Benjamin, Walter. (1972b). El autor como productor. En *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III* (pp. 117-134). Taurus.
- Brecht, Bertolt. (1948). *El pequeño órgano para teatro* (Christa y José María Carandell, Trad.) Editorial Don Quijote.
- Del Río, Marcela. (2000). El sueño de la Malinche: sueño histórico-dramático en dos actos. En Juanamaría Cordones-Cook y María Mercedes Jaramillo (Eds.), *Mujeres en las tablas: Antología crítica de teatro biográfico hispanoamericano* (pp. 113-174). Editorial Nueva Generación.
- Franco, Israel. (s.f.). 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. http://criticateatral2021.org/html/3cri_Mar1.html

- Genette, Gerard. (1972). *Figuras III*. Editorial Lumen.
- Pavis, Patrice (1988a). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología-Tomo I*. Paidós Ibérica.
- Pavis, Patrice (1988b). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología-Tomo II*. Paidós Ibérica.
- Reséndiz García, Niebla. (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 BUAP. Inédita.
- Rodrigo Burón, Dulcinea. (2013). "El origen del teatro épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria". *Scientia Helmantica. Revista Internacional de Filosofía*, 1(1), 137-163. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5822075>