

LA MALINCHE (1998) DE V. H. RASCÓN BANDA Y JOHAN KRESNICK: DISECCIÓN DE UN ESCÁNDALO DE PRENSA. ANÁLISIS DE LOS MATERIALES APARECIDOS EN PRENSA SOBRE EL ESPECTÁCULO DE JULIO A DICIEMBRE DE 1998

Anna Albaladejo
Universitat de València

RESUMEN: Estudio de la polémica en torno a la recepción de *La Malinche* (1998) de V. H. Rascón Banda y Johan Kresnik a través del análisis de la crítica de prensa aparecida en el periodo comprendido entre el 12 de julio de 1998 (3 meses antes del estreno) y el 19 de diciembre de 1998 (poco después de la retirada de cartel del espectáculo). Investigación que da cuenta de la relación entre el pensamiento dramático mexicano de finales del s. XX y la sociedad representada por la profesión crítica y los espectadores (a través de sus declaraciones en prensa) en torno al arquetipo histórico Malinche. Personaje que conmueve la reflexión sobre dos cuestiones fundamentales: la construcción de género y la búsqueda ontológica de la identidad mexicana.

PALABRAS CLAVE: teatro, México, s. XX, crítica de prensa, Malinche, V. H. Rascón Banda, J. Kresnik

ABSTRACT: Study of the controversy about the reception of *La Malinche* (1998) of V. H. Rascón Band and Johan Kresnik through the analysis of the press critics published in the period from the 12th of July, 1998 (3 months before the premiere) to the 19th of December, 1998 (shortly after the withdrawal of the show poster). Research that gives an account of the relationship between the dramatic Mexican thought in the late 20th century and the society represented by the professional critic and the spectators (through their statements in the press) around the historic archetype Malinche. Character that moves the reflection on two key issues: the construction of the gender and the ontological search of the Mexican identity.

KEY WORDS: theatre, Mexico, the 20th century, press critic, Malinche, V. H. Rascón Banda, J. Kresnik

0. Una pequeña presentación de expectativas

«El autor dramático, el director y los actores, no son narradores que exponen lo sucedido, sino que hacen suceder en cada representación las reflexiones que corresponden a su tiempo, expuestos así a las contrariedades de la historia»¹, decía el artículo *Polémicos* desde las páginas de Reforma en el momento más álgido del enconado debate en prensa en torno a las representaciones de *La Malinche* en Ciudad de México, allá por el otoño de 1998. Un comentario de lo más acertado para hablar de una dramaturgia que fue capaz de poner en acción a toda la crítica y a las grandes esferas de la intelectualidad teatral mexicana, conminadas a posicionarse públicamente sobre una cuestión tan fundamental como el propio origen de la identidad mexicana.

Como mucho/as recordarán, *La Malinche* (1998) escrita por Víctor Hugo Rascón Banda y dirigida Johan Kresnik se ganó con todos los honores un primer puesto en la tradición mexicana de producciones polémicas, como apuntaba el titular del artículo citado. Y si bien, tanto autor como director eran conscientes de las polémicas que iba a suscitar una producción que cuestionaba modelos ideológicos dominantes, en algún momento el mismo tifón de argumentos y pasiones expuestos en prensa (cuanto más en los corrillos de la profesión teatral) debió exceder sus propias cautelas (como se infiere de la evolución de sus declaraciones públicas).

El artículo de Perches Galván no es el único de los publicados por esa época que ponía en relación el espectáculo y su recepción con los avatares de la evolución histórica: la del teatro, la del pensamiento, la de la opinión pública, la de las polémicas. Es evidente que las críticas contemporáneas de la obra se aplicaban en estudiar el impacto público de unos contenidos poco ortodoxos respecto a las ideologías del momento. Quizás lo curioso del fenómeno, lo que reclama nuestra atención, es que los mismos periodistas parecían estar inmersos en el ojo del huracán. Pese a sus herramientas e incluso sus esfuerzos, la polémica debió arrastrarles una y otra vez hasta el punto de no poder escribir sobre *La Malinche* (1998) sin impregnarse de las pasiones, arquetipos y prejuicios que gestaron el escándalo. La misma cantidad de artículos, periodistas y personalidades de la cultura (del mundo del Teatro, de la Antropología, de la Política etc.) que participaron y constituyeron el evento mediático, nos da la medida de cómo los fantasmas arquetípicos actualizados por la producción aún estaban profundamente arraigados en las heridas ancestrales de los mexicanos.

Podemos adelantar ya que en una obra con una recepción crítica como la que nos ocupa, se cumple meridianamente aquello que decía Pavis sobre las concretizaciones de la crítica y el público que «acaban por formar una capa de polvo que se adhiere a toda lectura de la obra hasta incrustarse en el tejido textual, transformándolo, aspirando a veces a fundirse con él, e incluso sustituirlo»². Por lo que en este caso, si no en todos, el análisis de la recepción crítica del espectáculo puede darnos la medida no sólo de lo que significó la producción sino de lo que ella misma fue.

Pero además, estudiar el desarrollo en prensa de este evento dramático, en el periodo coincidente con el estreno y funciones del espectáculo, no sólo nos ayuda a la comprensión del mismo fenómeno *La Malinche* (1998) sino que puede alumbrarnos sobre muchos aspectos de interés como investigadores y/o hacedores del Teatro.

Para empezar, el análisis de las polémicas recogidas y/o generadas por la prensa mexicana del momento pueden servirnos como claro ejemplo de la capacidad de conmoción que todavía hoy tiene el teatro. Espectáculos como éste, capaces de provocar opiniones, ideologías y pasiones, nos

1. Sin firmar: *Reforma* (30-10-98).

2. PAVIS, Patrice (1994): *El teatro y su recepción: Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana. Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia.

devuelven la certeza de que el Teatro sigue siendo un fenómeno con capacidad para espolear la reflexión y transformación social.

Pero además, los avatares y aristas de la controversia nos indican que la evolución del pensamiento avanza muchas veces más rápidamente en los discursos que en los corazones. Y que pese al avance de las teorías, personajes como la Malinche siguen cuestionando elementos y prejuicios profundamente arraigados en nuestro sistema cultural. Nos referimos, desde luego, a la construcción de género que pesa como una losa universal, pero también de forma más local a la cuestión ontológica mexicana y las sucesivas representaciones identitarias a lo largo de la historia del territorio llamado México.

Por último, sería interesante aprovechar el análisis de los argumentos y debates suscitados por la prensa para preguntarnos sobre el poder y los límites de la profesión crítica, así como por las dificultades para mantener la distancia de mirada necesaria para objetivar la reflexión.

Abiertas ya las expectativas sobre el trabajo que presentamos, se hace necesario establecer brevemente un conocimiento básico del fenómeno *La Malinche* (1998) antes de pasar a la disección de los materiales de prensa publicados.

1. *La malinche* (1998) de V. H. Rascón Banda y J. Kresnik

1.1 PRODUCCIÓN

Como decíamos, antes de acometer el análisis del debate crítico, se hacen necesarias unas palabras sobre el evento para aquellos que no estaban en México (física o anímicamente) en la época del estreno de *La Malinche* (1998). Es seguro que a todos los que de alguna forma se han relacionado con la dramaturgia mexicana de fin de siglo les resonará el revuelo organizado en torno a esta producción, cuanto más por venir firmada por un autor y personalidad del teatro como Víctor Hugo Rascón Banda. Bien, sea para refrescar memoria o para ubicar en el contexto, presentamos aquí unos apuntes sobre las circunstancias de gestación, producción y recepción de *La Malinche* (1998).

Someramente podemos decir que, en el panorama abierto por las nuevas miradas hacia la Conquista y sus protagonistas que surgen en las últimas décadas del s. XX al calor de la autorreflexión propiciada por el V Centenario, Mario Espinosa, director del INBA³, decide enfrentar a *La Malinche* para una de las producciones de la Compañía de Teatro Nacional para 1998⁴. Dos instituciones más se verán implicadas en la empresa: el XXVI Festival Cervantino (donde se estrenará *La Malinche* el 20 de Octubre de 1998) y el Instituto Goethe (que condicionó la elección de un director alemán⁵). Como cabezas del equipo creativo se convoca al dramaturgo mexicano Víctor Hugo Rascón Banda⁶ y al director alemán Johan Kresnick⁷, elección nada inocente puesto que los dos profesionales son conocidos por sus compromisos político-sociales y su denuncia desde el escenario.⁸ Así pues, el triángulo personaje y creativos convocado por Espinosa es un posicionamiento de riesgo desde su

3. Instituto Nacional de Bellas Artes. México.

4. Para entender la valentía de una apuesta de este tipo, es necesario recordar el revuelo organizado pocos años antes por el hermoso texto *La noche de Hernán Cortés* (1994), donde el maestro Leñero hace una revisión de Hernán Cortés que simbólicamente podría significar un reapropiación del padre y un nuevo estatus de relación con el origen del ser mestizo mexicano. En este sentido, podemos decir que Mario Espinosa, consciente o no, está planteando la posibilidad de completar el pareado identitario mexicano a través del acercamiento a la madre repudiada.

5. Este condicionante a la hora de configurar el equipo artístico, va a desembocar en uno de los argumentos más enconados de crítica a la producción. Y es que el fantasma del *malinchismo* no atiende a condiciones de producción.

6. No sólo uno de los dramaturgos fundamentales de la segunda mitad del siglo XX, puntal de la llamada Nueva Dramaturgia Mexicana, sino también gran personalidad de la profesión teatral y, en el momento, director de la Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM).

7. Cuyo Teatro Coreográfico se considera la más antigua disciplina del *Tanztheater* alemán que, nacido a finales de los 60, revoluciona el concepto del movimiento y la danza en escena.

8. Este pasado dramático *revolucionario*, los escándalos y conflictos con instituciones y opinión pública en algunos montajes de los dos artistas, va a influir también en la recepción de *La Malinche*, como veremos.

misma concepción. Pero además el INBA apuesta con fuerza por la propuesta convocando un elenco de los mejores actores y actrices del momento.⁹

Merece también una mención la dinámica de creación propuesta por el INBA: un trabajo compartido entre autor y director¹⁰, que obligará a los dos profesionales a una estrecha colaboración y negociaciones constantes, además de convocar una doble mirada (desde el afuera de un director extranjero y el adentro de un autor del país) sobre un tema tan profundamente mexicano.

Tras meses de creación y ensayos, el espectáculo se estrena el 20 de octubre de 1998 en el marco del XXVI Festival Internacional Cervantino donde ya en los ensayos generales se intuye la polémica debido al violento abandono de la sala por parte de algunas espectadoras (hablaremos de ello más adelante). Días después viajará a México D. F. para ser representada en el Teatro Jiménez Rueda desde el 29 de octubre hasta el 13 de diciembre del mismo año. Durante todo este tiempo, un exaltado debate público desde las butacas del público, la prensa y los noticieros va a acompañar a las funciones. La controversia es tan grande que muchos estudiosos (y el autor mismo) sugieren que la retirada de cartel del espectáculo por el nuevo director del INBA, Gerardo Estrada, es consecuencia directa de ella. No obstante, mientras estas conjeturas no puedan ser demostradas, debemos aceptar la versión oficial sostenida por la institución que justifica el cese de las representaciones por el excesivo coste de cada función.¹¹

1.2 DRAMATURGIA

Repasemos ahora brevemente el espectáculo para aquellos que lo desconocen (pocos que lo hayan visto lo habrán podido olvidar).

La Malinche (1998), con una hora y diez de duración aproximada, se construye en forma de collage textual compuesto por 37 escenas (algunas de las cuales tienen más de una versión, ya sea por iniciativa del autor o a petición del director) que recogen textos de muy diversa procedencia

9. Ficha artística:

Elenco: Norma Angélica, Farnesio de Bernal, Victor Carpinteiro, Alberto Estrella, Hugo Esquinca, Ana María González, Luisa Huertas, Laura de Ita, Rodolfo Jacuinde, Olga López, Cristina Michaus, Ángel Mondragón, Gustavo Muñoz, Silverio Palacios, Angelina Peláez, Luis Rábago, Arturo Ríos, Liliana Saldaño y Mario Zaragoza.
Dramaturgia: Victor Hugo Rascón Banda.
Dirección y coreografía: Johan Kresnick.
Diseño de escenografía y vestuario: Mónica Raya.
Música: Leopoldo Novoa.
Director adjunto: Till Kuhnert.
Diseño de iluminación: Till Kuhnert.
Diseño de audio: Ramón Valdés.
Producción ejecutiva: Luís Grillo.
Asistente de dirección: Eva Bodenstedt.
Asistente de coreografía: Marcela Aguilar.
Asistente de producción y escenografía: Alfonso Cárcamo.
Asistente de producción y vestuario: Claudia Desimono.
Asistente de producción: Aarón Fitch.
Musicalización: Johan Kresnick y Leopoldo Novoa.
Asistente de sonido: Mario García.
Fotografía: Obdulia Calderón.
Diseño de imagen: Sergio Carreón.
Ingeniero de grabación: Sergio San Miguel.
Efectos especiales: Alejandro Jara y Grupo Profesional México.

10. De esto nos habla también Rascón Banda en su Bitácora. Un proceso creativo que obliga al autor a replantearse su rol en la dinámica de creación, donde él mismo dirá que pasa de dramaturgo a *dramaturgista* que ofrece materiales que habrán de seleccionarse y transformarse en escena. No obstante, el mismo autor nos cuenta su carácter de intérprete-mediador, *Malinche* de Kresnick se bautizará él mismo, que guía a un director extranjero en la selección de motivos estéticos y reflexivos de la historia y cultura mexicanas. Valgan estas notas a la hora de enfrentar los argumentos de la crítica que colocan el acento (ya sea positivo o negativo) en autor o director.

11. Veremos cómo la cuestión de los gastos de producción y representación también será objeto de los debates de la crítica.

y cronología: extractos de los cronistas españoles como Bernal Díaz (que además aparece como personaje en escena), fragmentos de los relatos indígenas de la gesta (*La Visión de los vencidos* o *Los códices florentinos*) o de la tradición poética (*13 poetas del mundo nahualt*¹²), artículos de prensa, reflexiones de intelectuales (Octavio Paz o Carlos Fuentes), textos poético-políticos recogidos de la prensa u otras publicaciones (cartas del subcomandante Marcos), canciones del folklore mexicano pasado y presente (Gabino Diego o algunos corridos interpretados directamente en escena por una banda de mariachis). A estos materiales rescatados por el autor, se unen los de creación propia, también muy diversos en forma y enfoque.

Todos estos materiales son organizados en escena prescindiendo de una estructura lineal, cuanto menos cronológica, podríamos decir que ordenados en crisol atendiendo a la metáfora del presente y la muestra de la evolución del arquetipo(s) en la Historia de las ideologías. Un caleidoscopio de motivos e interpretaciones de la mujer biográfica y el mito, que se ubica en la demolición de la *verdad histórica* de los discursos inmediatamente anteriores y conmina al espectador a elegir su propia versión de los hechos incluso en la complejidad y la paradoja.

Pero la opción de collage formal e ideológico no significa que la propuesta no esté articulada en torno a dos objetivos fundamentales (explicitados por autor y director en sus declaraciones):

— La restitución del personaje a partir de los discursos históricos y la reflexión de género. Y esto desde una dimensión pública: la obra transcurre en la Cámara de los Diputados del México de fin de siglo, donde el espectador participa como un político más del graderío-platea en el juicio universal sobre Malinche en el que se va a decidir escribir o no su nombre junto al resto de próceres de la patria. Pero también individual (y es aquí dónde se conecta con la cuestión de género) a través de elementos de peso como el psicoanálisis.

— La exposición del presente mexicano como consecuencia (brutal metáfora sí se quiere) de ese pasado remoto de la Conquista, donde los nuevos invasores llevan ahora el nombre de EE.UU. Así, escenas históricas atravesadas por referencias al presente y escenas actuales en las que transitan personajes históricos. Podemos atrevernos a decir que, en este sentido, Rascón Banda va más allá de la búsqueda del presente que significó el drama antihistoricista de Usigli, para obligar al público a posicionarse de cara al futuro.

1.3 PUESTA EN ESCENA

Si la propuesta textual presenta una Malinche paradójica y multiforme, esbozada en sus múltiples facetas, la propuesta escénica de Teatro Coreográfico que hace J. Kresnik, lleva el crisol a sus últimas y más radicales consecuencias a través de elementos de gran espectacularidad que dan repaso al sincretismo cultural mexicano: la Coatlicue con una serpiente en vivo, la gran cruz cristiana ardiendo en llamas o la gran bola del mundo que viaja empujada por el público, etc.

Imágenes de gran fuerza que se ponen en movimiento a través de las coreografías en las que Kresnik combina la danza y el teatro con las acciones performativas, la música de mariachis en directo y los diálogos con el público. Movimientos escénicos que se desarrollan sobre una escenografía simbólica que instala en medio del escenario un gran lago que alude a los canales de la antigua Tenochtitlan. Agua en la que salpican los reflejos del público y los personajes, lago que se cubre de cientos de velas encendidas por un Malinche transmutada en joven indígena del presente.

Como conclusión a este breve repaso, podríamos decir que dramaturgia y puesta en escena colaboran en una nueva lectura de *La Malinche* y la cuestión ontológica de la identidad mexicana

12. GARIBAY K. Ángel María (1992): *Historia de la literatura náhuatl*. México D. F., Porrúa.

capaz de transgredir los límites de los discursos oficiales (conservadores y progresistas) del México de final de milenio. Muestra de ello es el análisis de las críticas que nos disponemos ya a acometer.

2. Análisis de la crítica de prensa de *La Malinche* (1998)

2.1. MATERIALES Y HERRAMIENTAS DE ESTUDIO

Para elaborar este análisis hemos contado con cuarenta y ocho artículos publicados en medios escritos mexicanos, facilitados para el estudio por la hemeroteca del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes de México) a través del CITRU¹³ y los archivos personales de Rascón Banda, lo que nos lleva a considerar que contamos con la inmensa mayoría del material publicado en prensa sobre el espectáculo.

Periódicos diversos en ideología se ocupan de la noticia, principalmente desde Ciudad de México (tan sólo localizamos un medio de Guanajuato, ciudad donde se estrena el espectáculo). El periodo que estudiaremos arranca el 12 de julio de 1998, tres meses antes del estreno, con una noticia del *Heraldo de México* que anuncia el nuevo trabajo de Rascón Banda y finaliza el 19 de diciembre del mismo año con una crónica en el suplemento del sábado del *Uno más uno* que hace un repaso final de la polémica suscitada por el espectáculo (el subtítulo es muy significativo al respecto: *Crónica de un escándalo anunciado*).

Facilitamos aquí un listado de medios y periodistas analizados para conocimiento del lector:

— *El financiero*: una noticia y dos críticas de Verónica Romero, una noticia de Ismael López Chiñas y una crónica de Eva Bodenstedt (asistente de dirección de *La Malinche* (1998)).

— *El Universal*: una crónica de Angélica Valenzuela, una crónica y una crítica de Patricia Velásquez Yebra y una crítica de Jessica Mendoza.

— *Excelsior*: una noticia de Patricia Rozales y Zamora y una crítica de Jacqueline Ramos.

— *Heraldo de México*: dos noticias de Carmen Sánchez Dávila, una crítica de Enrique Mirabal y una entrevista de Claudia Magín.

— *La crónica de hoy*: dos crónicas de Gabriel Rodríguez Piña.

— *La Jornada*: una entrevista y una crónica de Carlos Paúl y Mónica Mateos, una noticia, una crítica y una crónica de Renato Ravelo y una crítica de Olga Harmony.

— *Reforma*: una noticia, una crónica y una crítica de Silvia Isabel Gámez, una crónica de Enrique Rangel y Juan Manuel García, una crítica de Fernando de Ita, una crónica y dos críticas de Humberto Musacchio, un artículo de Salvador Perchés Galván, una editorial de Jesús Silva-Herzog Márquez, una crónica de Lázaro Aar Boldo, una crítica de Luz Emilia Aguilar Zinder y una crítica de Silvia Peláez.

— *Uno más uno*: dos entrevistas, una noticia y dos críticas de Juan Hernández, una noticia de Verónica Vega, una crítica de Alegría Martínez, una crítica de José Antonio Fernández C., una crítica y crónica de Martha Bátiz Zuk, una crítica y crónica de Gonzalo Valdés Medellín, una crítica en forma de relato de Luís Montes de Oca, una crítica de Reyna Barrera, una crónica y crítica de Salvador Perchés Galván.

De la cantidad de artículos publicados podemos inferir ya que nos encontramos ante un suceso de importancia para la crítica teatral mexicana, interesada tanto por los aspectos formales e ideológicos del espectáculo como por su recepción, en un periodo de tiempo extenso y con una gran abundancia

de participantes en el debate (lo que se deduce del número de periodistas que publican artículos y de la cantidad de declaraciones de espectadores recogidas).

Ante tanta prolijidad de materiales el método de análisis se ha elaborado en función de cuadros descriptivos del contenido en base a una serie de categorías tipo para todos los textos.

FECHA

Se hacen necesarias ahora algunas aclaraciones sobre estos cuadros analíticos y la ordenación del contenido de los artículos dentro de ellos:

a. Los titulares, subtítulos y epígrafes recogidos en los cuadros, facilitan las claves en referencia a los fantasmas arquetípicos que conmueve el personaje central del espectáculo. Si bien, muchas veces el interior del artículo no los desarrollará.

b. Dentro de las fuentes de los artículos, nos encontramos con siete ítems básicos: *Productores del discurso* para referirnos a las informaciones que proceden tanto del autor, director o actores como de los representantes del INBA (Mario Espinosa como director fundamentalmente); *Periodista*, que puede ser o no *especializado* y que puede haber visionado o no el espectáculo (en el caso de que no lo haya hecho pero no explicita la procedencia de la información, utilizaremos el ítem *Otros*); reservamos *Literatura, Historia y Crítica* para aquellos análisis que hacen referencia a otras dramaturgias, a pensamientos políticos históricos, a otros artículos o periodistas u a cualquier otra disciplina adyacente que el periodista utilice de forma explícita para ayudarse en su argumentación; el ítem *Policiales* lo hemos utilizado en alguna nota de prensa que cuenta el suceso de la detención del director durante el festival cervantino (noticia que contribuye a alimentar las contradicciones de su imagen espectacular en los medios); por último, hablamos de *Espectadores y Espectadores especializados* pues sorprende la gran cantidad de testimonios (de autoridad o no) que maneja el tratamiento de esta noticia, lo que nos da la clave de la repercusión en la opinión pública recogida/generada por la prensa.

c. En lo que se refiere al contenido descriptivo de las noticias, hemos sintetizado las informaciones en una serie de subtemas que, desarrollados en conjunto o separados, conforman el entramado de la controversia pública.

Al hablar del *Espectáculo* propiamente dicho, el desarrollo de las informaciones demanda diferenciar cuando el artículo se refiere al *contenido* (no estrictamente el texto, aunque muchas veces sí), cuando a la *puesta en escena* y cuando combina las dos variables. Como veremos, esto es importante a la hora de dirimir a quién o a qué se atribuye la carga de responsabilidad de las polémicas suscitadas por el espectáculo.

Recogemos como otro tipo de información los ítems nombrados como *Declaraciones autor, Declaraciones director y Declaraciones actrices y actores* para referirnos no sólo a las entrevistas sino también a los comunicados y ruedas de prensa.

Otras dos variables relacionadas serán el *Evento estreno* en Guanajuato (a veces ubicado en noticias sobre el *Transcurrir del festival cervantino*) y el *Evento funciones en D. F.* Es interesante diferenciarlos pues, si bien el segundo viene acompañado ya de pre-juicios y pre-críticas derivadas del primero, las expectativas sobre cada uno de ellos son distintas.

Subtemas aún más concretos pero que ocupan por sí mismos argumentaciones y artículos, serán el *Suceso violento ensayo general* (que, adelantamos ya, es el primer conflicto público en torno a la recepción de la obra) y la *Detención de Kresnik* (ocurrida la noche posterior al estreno).

Otra de las grandes transversales se ocupa del *Proceso de producción del espectáculo*, tanto en lo que se refiere a *Condiciones de producción* (datos generales sobre presupuesto, equipo, tiempos, etc.) como a la misma *Creación del autor y director* (referido al especial proceso que comparten los dos artistas en la elaboración de la dramaturgia).

Como último grupo temático asociado a la línea transversal de la recepción, nos encontramos con *Análisis de críticas positivas y negativas* (referencias intertextuales entre las críticas), *Análisis de la noticia, de la recepción* o de la misma *polémica* en torno al evento.

Un último tema que destacamos es el de la *Tradicición y debate* en torno al *drama histórico*, que se desvela como una discusión de fondo en algunas críticas.

Y pese a no desarrollar nuestro análisis sobre las imágenes recogidas en prensa, sí reseñamos aquellos artículos con *Fotografías*.

d. Para abordar los argumentos a favor y en contra, hemos establecido una serie de ítems que pretenden unificar las posiciones respecto a las ramificaciones de las dos corrientes temáticas que estudiaremos: espectáculo y recepción. Antes de enumerarlos es necesario advertir que es tal la polaridad de opiniones que un mismo ítem puede justificar una argumentación favorable o una contraria a la obra.

Como argumentos a favor, hemos recogido las siguientes variables:

— En relación al personaje hablaremos de *Rescate del personaje* (como mujer histórica), *Deconstrucción del mito* (en el sentido de desentrañar los arquetipos históricos de los que ya hemos hablado), *Pluralidad de visiones del personaje* (que tiene que ver con un concepto posmoderno de la Historia y la confluencia de miradas diversas en igualdad), *Desdoblamiento del personaje (3 edades/8 actrices)* (utilizando este ítem para Malinche, aunque algunas críticas también mencionen como un acierto estético e ideológico el desdoblamiento de otros personajes como Cortés).

— Respecto de la respuesta ontológica de la obra (inserta en el debate histórico sobre el ser mexicano), los argumentos positivos hablan de *Dignificar México*, *Mirada moderna al tema del mestizaje*, y acertado al tratar las *Contradicciones de la identidad mexicana*.

— Otro gran acierto que se le atribuye mayoritariamente es el *Paralelismo entre el pasado y el presente*, con una intención clara de denuncia que los articulistas apoyan en sus diferentes facetas: *Metáfora de la Conquista de EE.UU.* (ítem de los más comentados por la crítica), *Crítica de la política nacional y del Tratado de Libre Comercio* (también muy destacado, en un momento en que la entrada en vigor del tratado orienta la política mexicana hacia EE.UU., hecho que repudia a gran parte de la opinión pública). Y en relación a esto, muchos periodistas valoran las menciones de *Zapatismo*: denuncias del maltrato por parte del gobierno y las conexiones con las resistencias indígenas de la conquista (*Visión de los vencidos*). En menor medida alguna crítica elogia el *Sincretismo entre culturas* de la propuesta.

— Otros aciertos ideológicos que se mencionan, aunque con menor frecuencia, son la *Reivindicación feminista* y la *Parodia crítica a los símbolos de la patria*.

— Respecto de la puesta en escena, destacar de antemano su menor protagonismo en las críticas favorables que en las detractoras. No obstante, observamos que los críticos y espectadores felicitan las *Imágenes plásticas*, la *fuerza expresiva*, los *Movimientos del teatro coreográfico*, la *Provocación del espectador* y de su *Imaginación*, la invitación de *Participación/Inclusión del público* (leída también como exceso por los argumentos contrarios), la propuesta de referentes o imágenes del México contemporáneo (*Fuentes realidad mexicana contemporánea*, *Música Popular*), el *Mínimo de recursos escénicos* (que contrasta con las acusaciones de exceso de otras críticas), la *Tensión entre el texto y la puesta en escena* (referida a la subversión irreverente que las imágenes hacen de la seriedad formal del texto) y el *Contraste entre las escenas* (que tiene lecturas también negativas) o la *Ruptura de unidad tiempo-espacio-acción* (en referencia a la construcción dramática). También se habla mucho del *Erotismo* y los *Desnudos* (que una vez más son objeto de interpretaciones opuestas) y en general de que la obra sea *Divertida*, *Directa* y *Reflexiva* (en el sentido de hacer pensar al público). En menor medida también se destaca la *Escenografía* y el *Vestuario* e incluso que aparezcan *Animales* en escena.

— En referencia al proceso creativo y sus participantes, la crítica es unánime en destacar el *Trabajo de los actores* (que bailan, cantan, interpretan en escena durante dos horas y media, como destacan muchos periodistas favorables u opositores del espectáculo) y el *Reparto coral*. Respecto a los creadores, los artículos establecen una fuerte dicotomía entre autor y director, posicionándose muchas veces del lado de uno frente al otro e incidiendo en sus *Trayectorias autor o director* y en sus aportaciones al espectáculo (*Texto o Puesta en escena*). Respecto del segundo, otra de las polémicas gira en torno a su procedencia, que algunos críticos destacan como un valor en positivo que permite una distancia del conflicto histórico-sociológico identitario (*Director extranjero*). En lo que sí suelen coincidir es en destacar el *Intenso proceso de trabajo* que ha precedido al estreno y el *Trabajo documental previo* que lo sustenta (el uso de fuentes y textos variados y reconocidos/reconocibles).

— Y en menor cantidad, aunque con suficiente pertinencia para ser reseñadas, otras valoraciones inciden en el *Reconocimiento de la crítica* (tal vez como argumento favorecedor de ese mismo reconocimiento) o el éxito de las funciones (*Entradas agotadas*).

En la otra cara del espejo, hemos sintetizado las argumentaciones de oposición en los siguientes ítems:

— La *Deconstrucción del mito* y el *Rescate del personaje* son vistos como una *Simplificación de la historia* o una *Burla de los mitos indígenas*, normalmente por argumentos y críticos de ideología nacionalista o conservadora, que llegan incluso a metaforizar que la propuesta coloca a la *Nación mexicana como (=) una prostituta* o se quejan del *Paralelismo entre el pasado y el presente*.

— Otras críticas, de ideología menos conservadora, coinciden al criticar los siguientes aspectos: el abuso de *Estereotipos o clichés* (sobre todo en un universo de *buenos y malos*); la *Interpretación reduccionista* que equipara a *mexicanos con aztecas*; o el uso de *Tópicos del folklore mexicano*. En general se habla de que la obra no profundiza más allá del *Lugar común de la crítica de izquierdas* (e incluso que sea políticamente correcta) y que peca de *panfletaria*. Algún crítico destaca también la escena final como un *Final cursi* en el que se recrea un homenaje con velas y joven indígena que al periodista le parece autocomplaciente y superficial.

— La puesta en escena es uno de los aspectos más criticados, si no el que más, por medio de ítems como *Puesta en escena contra texto* y *Humor irónico* (para referirse a esa lectura subvertidora de la supuesta solemnidad o seriedad del texto), también *Propuesta escénica anticuada* y *Teatro coreográfico=Danza anticuada* (aunque con visos de modernidad, como apuntarán muchos periodistas). Y en concreto se habla de *Provocación superficial*, *Exceso de desnudos*, *Escatología* y *Escándalo fácil*, además de *Pastiche de textos e imágenes* y *Eskechts televisivos* (para sostener que no hay progresión dramática ni orden interno), y en general, que es *Demasiado larga y Pesada*. En ocasiones también se critica la *Escenografía* pero sin matizar por qué razones y del *Texto* se critica la *Redacción solemne* además de todos los ítems de contenido e ideología que enumerábamos.

— Si la *Trayectoria del autor* y su misma persona son objeto de argumentos enconados, la misma figura del *Director* es criticada con dureza, especialmente por el hecho de ser *Extranjero*, atribuyendo esto a una actitud *Malinchista* de la producción o incluso del mismo autor.

— Los ítems negativos que se atribuyen a las condiciones de producción son sobre todo los *Elevados costos de la producción* y sentencias como *Producción más polémica del INBA* que inscriben la obra en la tradición de dramaturgias polémicas en México.

— Por último, la recepción es analizada en numerosos artículos, y en muchas ocasiones las polémicas son recogidas(o alimentadas) por los argumentos detractores: *Recepción polémica en Guanajuato* o *Público abandona la sala*, entre otros.

— Mención aparte merece la crítica de Gonzalo Valdés Medellín,¹⁴ puesto que hace una lectura absolutamente diferente al resto cuando acusa a la dramaturgia de *Reaccionaria, Teatro de derechas y Vacuidad posmoderna*. Contrasta también con la mayoría al mencionar como un error el *Desdoblamiento del personaje* y su *Asociación con la actriz María Rojo*.

e. El último apartado recogido en los cuadros de análisis, sería el que hemos titulado Recepción: polémica y responsabilidades. Si bien estos aspectos se desarrollarán en las conclusiones, ha sido necesario aquí establecer unos ítems que dan la clave de las aportaciones del artículo en la polémica pública: *Prevé polémica, Azuza polémica, Analiza polémica, Responde a otras críticas...*; y también del lugar donde focaliza la mirada el periodista: *Acento en texto* o *Acento en puesta en escena*, o a quién atribuye la responsabilidad de la creación (tanto para destacarla como para criticarla): *Acento en autor* o *Acento en director*.

Una vez presentadas las herramientas de análisis, sólo comentar que los cuadros de análisis una vez completados, aunque imposibles de reproducir dentro de los límites de este artículo, dibujan de forma muy clara el tratamiento que la prensa da a la noticia. Tratamiento que se desarrolla en cinco tipos de informaciones/opiniones:

- i. Análisis del contenido ideológico y político del espectáculo (que parece demandar un posicionamiento por parte del espectador y/o periodista).
- ii. Juicio estético o crítica propiamente dicha que, valga decir, en ningún artículo deja de contaminarse de argumentaciones ideológicas.
- iii. Desarrollo de lo que hemos dado en llamar mitomanías en torno a los productores del discurso: autor y director. A través de entrevistas, crónicas y/o artículos sobre ellos.
- iv. Intertextualidad entre las mismas críticas y artículos. Dónde se visualizan con claridad las controversias que dan lugar al fenómeno que estudiamos.
- v. Informaciones y valoraciones sobre o desde la recepción. Sucesos en torno a las funciones, declaraciones de espectadores, etc.

Una vez expuestos materiales y herramientas, pasemos ya a las conclusiones del estudio.

2.2 DESARROLLO DE LOS DEBATES Y CONTROVERSIAS

Antes de adentrarnos en las ramificaciones de la noticia y sus polémicas es necesario aclarar que durante todo el proceso de debate en torno al espectáculo se generan dos corrientes de interés fundamentales, al hilo de las cuales hay que interpretar todas las tipologías de información que señalábamos en el epígrafe anterior y que desembocan en las conclusiones que exponemos a continuación. Por una parte, el análisis del espectáculo propiamente dicho (ya sea en sus aspectos formales, estéticos, ideológicos etc.).

Por otra, la cuestión de su recepción, motivo de gran interés para todos los articulistas que no sólo atendieron la respuesta del público a las funciones sino que a partir de un cierto momento se llegan a ocupar de las polémicas generadas por sus mismos compañeros de la prensa. Si la primera corriente justificaría por sí misma este estudio, cuanto más la segunda nos confirma la idea de la importancia que el estreno de *La Malinche* tiene para la sociedad mexicana y la evolución de los discursos y construcciones del mexicano de finales del s. XX. Una importancia de la que los periodistas eran conscientes y se esforzaban en analizar, por más que ellos mismos se encontraran inmersos en el epicentro de la herida que el espectáculo reabría.

Muestra de ello es el artículo con el que Salvador Perchés Galván cerraba el ciclo que estudiamos con el pertinente titular: *La Malinche, de Víctor Hugo Rascón Banda. Crónica de un escándalo anunciado*¹⁵.

14. VALDÉS MEDELLÍN, Gonzalo: *Uno más uno*. (21-11-98).

15. PERCHÉS GALVÁN, Salvador: *Uno más uno* (19-12-1998).

Último texto publicado en prensa como cierre a un escándalo que había terminado con la retirada de cartel del espectáculo, con el mérito de hacer una síntesis de la polémica que nace en los primeros tiempos del proceso de creación y acaba desembocando en argumentos pasionales, actos públicos de rechazo, declaraciones polarizadas y todo un debate público sobre la libertad de expresión y el sentir ontológico de los mexicanos. Crónica de especial certeza por desanudar los argumentos y separar lo estético de lo ideológico en un intento por superar el *malinchismo, la xenofobia y el chauvinismo*¹⁶ subyacentes a muchos testimonios que escondían juicios ideológicos bajo la apariencia de crítica estética. Quizás gracias a la distancia que permiten los dos meses pasados desde el estreno y a la calma tras la retirada del espectáculo, el periodista es capaz de devolver las cosas a su lugar defendiendo una obra que, con sus propuestas estéticas más o menos acertadas, tenía el mérito de «haber logrado capturar la atención del público para convertirse en un espectáculo catártico que invita a la reflexión a partir del grotesco espejo en que los mexicanos nos vemos reflejados»¹⁷.

Pero veamos ya las cuestiones concretas en torno a las dos corrientes de las que hablamos: recepción y juicio estético-ideológico.

2.2.1 RECEPCIÓN: CRONOLOGÍA DE LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESCÁNDALO. ELEMENTOS Y ETAPAS QUE LO CONFORMAN

a. Los presagios

Ya desde las primeras noticias y entrevistas que aparecen en el mes de julio, momento de la presentación oficial del proyecto, las mismas declaraciones de los productores del discurso presagian futuras polémicas. Hasta qué punto recepciones y escándalos anteriores¹⁸ condicionan las expectativas y hasta qué punto esas expectativas van a condicionar la misma polémica, son aspectos a tener en cuenta. El caso es que tanto autor como director, productores y actores, prevén los aspectos del montaje que suscitarán más comentarios.

Verónica Romero¹⁹ por ejemplo, recoge comentarios de Angelina Peláez que funcionan premonitoriamente al señalar que «habrá gente que se ofenda y abandone la sala»²⁰. También Rascón Banda en declaraciones para *Excelsior*²¹ presagia que «nadie dejará de conmoverse o indignarse [...] el público quizá se salga del teatro». La conciencia y asunción del riesgo por parte de los emisores se hace evidente en declaraciones de Mario Espinosa recogidas en el mismo artículo: «el teatro es también para polemizar [...]. Ante la pieza hay que tomar una posición, es lo que se pretende».

Y si el mismo argumento del texto evidencia ya la postura política de sus creadores, cuanto más su conciencia de que el teatro es un trampolín para la denuncia y el compromiso, un lugar que es y debe ser político. «Una obra nunca es demasiado política» declara Rascón Banda²², adelantándose ya a posibles acusaciones de exceso de ideologización en el texto. Con esta idea, autor y director convocan al público a posicionarse e inevitablemente se exponen a las posturas volcánicas en las que se entrecruzarán lo político y lo visceral.

16. PERCHES GALVÁN (Art. Cit.).

17. PERCHES GALVÁN (Art. Cit.).

18. Algún detractor de la *La Malinche* la equipara con la dramaturgia de Vicente Leñero, *La noche de hernán Cortés* (1994), para cargar con saña contra las dos. Pero además otros dramas recientes en la memoria de los mexicanos, como *El gesticulador* (1938) de Rodolfo Usigli, son apuntadas por algunos críticos, mejor intencionados, como ejemplos del impacto social y transformador que puede tener un texto teatral. De hecho, la relación entre estos textos y su impacto tiene que ver con el cuestionamiento del discurso oficial nacionalista y la política nacional, pero si bien *El gesticulador* se estrena en un momento de clímax del gobierno del PRI que podría contextualizar el bombazo que provoca en la opinión pública, nuestro texto aparece cuando la crisis de esta ideología y su gestión política es ya más que evidente, lo que hace preguntarse, a críticos como Perches Galván, en qué lugares se ha encallado la sociedad mexicana.

19. ROMERO, Verónica: *El Financiero* (10-10-98).

20. ROMERO (Art. Cit.).

21. ROSALES Y ZAMORA, Patricia: *Excelsior* (13-10-98).

22. GÁMEZ, Silvia: *Reforma* (13-10-98).

Otra de las obsesiones de los creadores, que ya se intuyen en sus declaraciones previas, es el fantasma de la censura que resumíamos como gran *debate en torno a la libertad de expresión*. Si bien no hay datos que constaten la censura gubernamental, las preocupaciones de Rascón Banda y Mario Espinosa, presentadas, entre otros, en *El Universal*,²³ indican sus temores a un posible impedimento del estreno por parte del gobierno. Por su parte, los políticos panistas del gobierno no llegan al extremo de prohibir las funciones aunque sí liderarán una acción pública de rechazo de la que hablaremos en un momento.

Tanto Rascón Banda como Kresnik, guardan en su trayectoria sucesos que les hacen sospechar que los mecanismos de control del gobierno y de los discursos morales podrían influir sobre la recepción y difusión de su obra. Si el primero ya ha tenido experiencias de gobiernos panistas dificultando el acceso del público a sus funciones, la experiencia del segundo cuenta ya con un gran escándalo en México en torno a la presentación de su obra *Frida*, en 1996 en el mismo festival Cervantino.

En cualquier caso, tanto el uno como el otro desafían la amenaza con sus declaraciones: con más prudencia Rascón (no hay que olvidar que él está en su contexto cultural, un contexto en el que debe seguir viviendo y trabajando) y con mayor descaro Kresnik: «Si vivimos en una democracia, debemos meter dedo en las heridas [...], si no es permitido, no es una democracia real. La censura es la muerte de la cultura [...]. Y si un político en el poder no tolera la crítica es que el pueblo se equivocó al votar.»²⁴

Las alusiones a la censura serán una de las constantes de la controversia desde los previos hasta el final de la noticia. Las críticas apuntan a otras obras censuradas o polémicas, se interrogan sobre la libertad de expresión y sobre la actitud del gobierno y las ideologías dominantes ante los discursos que los cuestionan. Y todo ello en relación al hito que supuso la represión cultural inmediatamente posterior a los sucesos del 68²⁵, impresa en el imaginario colectivo como un precedente demoledor.

b. Suceso ensayo general

Muchos artículos, como el citado de Angélica Valenzuela para *El Universal*, dan cuenta del violento suceso ocurrido durante el ensayo general en Guanajuato, en el que las actrices Blanca Guerrero y Delia Casanova interrumpen a los actores para abandonar la sala a gritos («qué grotesco, qué mamada»²⁶) contra Rascón Banda y Kresnik. Este suceso dará mucho que hablar a la prensa sobre las formas de mostrar la disconformidad ante los contenidos dramáticos de un espectáculo. La periodista de *El Universal*, por ejemplo, censura la «mentada de madre»²⁷ de las dos actrices y sugiere que su indignación era provocada por la reivindicación del personaje de Malinche (esto es que las actrices comulgan con las tesis oficiales nacionalistas). El artículo recoge además las reacciones de director y autor: acalorada la de Kresnik, que respondió con gritos para echar a las actrices de la sala (respuesta que contribuye a alimentar la imagen de director loco y pasional que fomentan sus detractores); más reflexionada la que da Rascón en declaraciones posteriores: «Gritar e interrumpir con agresiones una función no se vale. Se entiende que son mujeres educadas, respetables y además artistas. Si

23. VALENZUELA, Angélica: *El Universal* (13-10-98).

24. VALENZUELA (Art. Cit.).

25. 1968 es un año fundamental en el transcurrir histórico y político mexicano por la aparición del llamado Movimiento estudiantil del 68, que agrupa estudiantes universitarios, profesores, intelectuales, amas de casa, obreros, etc. de Ciudad de México, en una serie de huelgas y acciones de oposición al poder gubernamental brutalmente reprimidas el 2 de Octubre en una matanza en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. Pese a que el gobierno, directo responsable de enviar al ejército a reprimir la manifestación que se celebraba en la plaza, nunca ha reconocido más de 20 muertos, otras fuentes hablan de centenares. Politólogos e historiadores coinciden en señalar que, pese a la fuerte represión política y cultural que sigue a la matanza, el movimiento y su desenlace terrible incitan a una actitud de la sociedad civil más crítica y activa y al surgimiento de las guerrillas urbanas y rurales de los años 70.

26. VALENZUELA (Art. Cit.).

27. VALENZUELA (Art. Cit.).

consideraron que el producto era malo, bueno pues no aplauden o escriben una crítica demoledora en algún medio de comunicación, siempre hay manera de expresar el disgusto con respeto.»²⁸

Sea como sea, ya se ha dado el pistoletazo de salida para el debate público y numerosas críticas reseñan que, a partir de este suceso, se corre la voz de que el espectáculo «insultaba a los mexicanos.»²⁹

c. Estreno en el Cervantino

Las crónicas recogen la afluencia masiva de público al estreno y la venta completa de las entradas en los cuatro días de función. Muchos periodistas coinciden en declararla como obra más exitosa del cervantino, aunque después la diseccionen con argumentos negativos.

Otro elemento clave recogido por la prensa es que el Festival Cervantino reparte un folleto junto a la entrada para avisar de que:

La obra que a continuación se presenta es una reinterpretación crítica del tema de *La Malinche*. Por la naturaleza polémica del asunto, y por lo radical y personal de la puesta en escena, esta obra contiene textos e imágenes que pueden resultar perturbadores u ofensivos para la sensibilidad de algunas personas. El Festival Internacional Cervantino advierte lo anterior en atención a las posibles convicciones o creencias individuales, y a la vez reitera su respeto invariable a la libertad de expresión de los artistas. Por último, se previene al respetable público que en el transcurso de la representación se hace uso de detonaciones sorpresivas y efectos especiales que no ponen en riesgo la seguridad de las personas.³⁰

Estas justificaciones previas por parte del festival dan muchas pistas sobre la expectativa de polémica que augura el estreno.

De hecho, la prensa ya consigna que, días antes del estreno, circulaban rumores sobre el episodio de repulsa que iba a organizar Jorge Carlos Obregón, alcalde de Guanajuato y político del PAN, promotor de la levantada de espectadores (las críticas oscilan entre cincuenta y doscientas) que abandonan la sala como protesta por los contenidos del espectáculo. Esta acción es recogida, desarrollada y explicada por la prensa repetidamente, la mayoría criticando la moral e ideología subyacente a la protesta que denota la «amplia sensibilidad y criterio»³¹ y el nivel de civismo de unos espectadores que declaran que «en Hermosillo los hubiéramos apedreado»³². En general se habla de que las «buenas conciencias» de ciudadanos de la tercera edad y de la clase alta guanajuense se ven heridas por los desnudos y fuertes imágenes del espectáculo por más que algunos de estos espectadores justificaran su acción por la lentitud o pesadez de la obra.

Otro de los hechos consignados por la prensa es la afluencia de intelectuales y políticos del D. F. al estreno en Guanajuato. Algunas críticas hablan del morbo suscitado por los episodios y declaraciones previas al estreno y de un intento de estos espectadores de «hacerse los modernos y tolerantes»³³.

d. Funciones en Ciudad de México

La llegada del espectáculo a México D. F. coincide con el momento climático del escándalo y la polémica pública. El montaje, apenas ajustado en cuanto a ritmo y duración, como señala Gámez³⁴,

28 VALENZUELA (Art. Cit.).

29 BATIK ZUK, Martha: *Uno más uno* (19-11-98).

30 Folleto compilado junto a los materiales facilitados por Rodolfo Obregón, director del CITRU.

31 MUSSACHIO, Humberto: *Reforma* (26-10-1998).

32 MUSSACHIO (Art. Cit.).

33 BALDERAS, Rosa: *Lector en correo* (21-10-1998).

34. GÁMEZ, Silvia: *Reforma* (29-10-1998).

en aras de una mejor recepción (no en vano en Guanajuato se la ha tildado de «larga y pesada»), es enfrentado ahora por el público ciudadano con un ojo crítico quizás menos conservador a nivel ideológico pero de mayor exigencia respecto de los contenidos estéticos. El mismo Rascón Banda así lo declara a Gámez: «en Guanajuato vencimos la barrera de la moral, en D.F tendrá que convencer en estética y política»³⁵ y también en declaraciones a *La jornada*: «En Guanajuato, tierra cristera y panista, pudimos vencer la moral y la censura, sin embargo la prueba más difícil es con el público de la ciudad de México».³⁶

Es evidente que en las funciones de México D. F., corazón político y cultural del país, era dónde el drama se jugaba su reconocimiento como obra de arte y la validación pública de los contenidos ideológicos. De hecho, es en este periodo donde podemos hablar realmente de críticas, ya que los intereses se desplazan de la recepción hacia el juicio estético, aunque el pulso por los espectadores es tan fuerte que muchos críticos se erigen en hipotéticos portavoces de la opinión pública. En medio de las apuestas de cancelación del espectáculo, periodistas como Gámez concluyen que «el público la juzgó excesiva pero no le negó su reconocimiento» y también que «el público no sucumbió al aroma de escándalo que acompañó al montaje [...]. Ni fascinación ni enojo»³⁷, corroborando así que también el público de Ciudad de México abandona las actitudes viscerales de los espectadores del cervantino, para enfrentar el juicio de la obra desde parámetros estéticos e ideológicos más racionales.

Con la intención de favorecer esto, las crónicas del periodo recogen declaraciones de muchos espectadores entendidos: dramaturgos, políticos y funcionarios de cultura, dando su opinión más o menos favorable (pero argumentada) sobre el espectáculo. Declaraciones como las de Emilio Carballido o Vicente Leñero dan claves de interpretación mientras que políticos y funcionarios del INBA³⁸ y el CNCA³⁹ intentan apaciguar las aguas con alegatos a la libertad de expresión. En general, se evidencia un intento de restitución del autor y el texto (no en vano Rascón Banda es paisano y compañero de profesión) y una distancia crítica (pero respetuosa) con lo *personal*⁴⁰ de la dirección escénica.

e. Desarrollo de la noticia en prensa

A partir de las funciones en Ciudad de México, el debate se instala en la prensa extendiéndose hasta finales de año, cuando ya la obra está retirada de cartel. Los tres periódicos que más atención le dedican a la noticia y que van a proponer los diferentes debates son *La Jornada*, *Reforma* y *Uno más uno*, los tres ubicados en la misma capital mexicana.

En este periodo, los críticos desarrollan las tres líneas temáticas fundamentales: la cuestión de la validez estética de la propuesta, el debate ideológico que genera el posicionamiento político del montaje y el análisis del escándalo público provocado por el espectáculo. Otro aspecto, quizás de menor importancia y seguimiento público, pero que también ocupa el interés de los periódicos es la cuestión de las personalidades y trayectorias de los creadores.

Pese a que encontramos algunos artículos claramente contaminados de prejuicios personales, ya sea sobre el tema, el autor o el director, la mayoría de los periodistas hace un esfuerzo por distanciarse y rescatar el debate del terreno de las pasiones enconadas y los juicios irracionales.

Poco a poco la noticia irá diluyéndose y los ecos del escándalo abandonarán las páginas de los periódicos.

35. GÁMEZ (Art. Cit.).

36. PAÚL y MATEOS: *La Jornada*. (31-10-98).

37. GÁMEZ (Art. Cit.).

38. Instituto Nacional de Bellas Artes. México.

39. Centro Nacional para la Cultura y las Artes. México.

40. Síntesis de las palabras de Tovar (presidente del CNCA) para Gámez, Silvia (Art. Cit. 29-10-1998).

2.2.2 DEBATES ESTÉTICOS Y POSICIONAMIENTOS IDEOLÓGICOS

a. Malinche

Sorprende que, pese a ser la protagonista de nuestra historia y mención común a la mayoría de titulares, la presentación del personaje no es excesivamente debatida (al menos de forma explícita) por la prensa.

La mayoría de críticas, aún las que se aplican en condenar el espectáculo, destacan favorablemente los esfuerzos de la producción (tanto la iniciativa de Mario Espinosa como la dramaturgia de Rascón Banda) por devolver al personaje su dimensión de mujer histórica, revisar los arquetipos y prejuicios que han pesado sobre él y, de forma especial, el acierto de no presentar una visión unívoca sino diferentes miradas, acercamientos y aspectos de la figura.

Es evidente que el pensamiento general de la izquierda mexicana, al menos en apariencia, se esfuerza por superar las visiones de traición y victimización, en asimilar los nuevos aires de revisión feminista de la Historia y en convertirse en altavoz de la reivindicación de Malinche como puente entre culturas. Sin embargo, hay una especie de prudencia que impide profundizar en el tema, quizás la conciencia de que ahí está el epicentro real de la herida ancestral. Tal vez el mayor atrevimiento sea el de J. A. Fernández C. cuando la reivindica «madre de la nación mexicana»⁴¹, paso final de la evolución dramática que recuperara a Cortés (pese o no pese) como padre de la patria. De hecho, Reyna Barrera⁴² relaciona el espectáculo con este arquetipo y con la dramaturgia de Leñero que lo reivindica. Eso sí, hay una coincidencia general en destacar la mirada(s) actual y plural del tema del mestizaje, el adentrarse en las preguntas ontológicas y controvertidas del México contemporáneo y el lanzar la mirada hacia el futuro. En palabras de Patricia Velásquez: «Malinche a pesar de todo espera que los mexicanos intenten la reconciliación».⁴³

En cuanto a las lecturas negativas de la revisión del arquetipo, podemos resumirlas en cautelosos comentarios que equiparan la recuperación del personaje a una simplificación de la Historia. Argumentos más arriesgados, como los de Verónica Romero, vuelven al viejo motivo de la *puta de Cortés* y llegan a interpretar el texto como una metáfora que iguala a «la nación mexicana con una prostituta».⁴⁴ Pero lo que sí es sorprendente no es tanto que haya pocos periodistas que mencionen la reflexión feminista del espectáculo sino que algunos la interpreten en negativo: «En la escena de Coatlicue, se desnuda física y metafóricamente hasta el ridículo la visión de la mujer»⁴⁵.

De hecho, la propuesta escénica con la fuerza erótica y violenta de las imágenes femeninas, con el desdoblamiento del personaje en edades y actrices (sacando al mito de la eterna juventud en que lo detiene la Historia; reivindicándolo como imagen de todas las mujeres mexicanas: jóvenes, viejas, violentadas, violentas), es de los aspectos que más sorprenden y hacen polemizar a la crítica. Pese a que son pocos los periodistas capaces de reconocerlo explícitamente, los silencios y sobreentendidos son elocuentes del desconcierto que provocan los desnudos y la erótica violenta de algunas escenas.

b. ¡Gringos a la Conquista!

Con mayor presencia que los argumentos sobre el personaje, están los comentarios acerca del paralelismo entre el pasado de la conquista española y el presente de la colonización de EE.UU.

41. FERNÁNDEZ, J. A.: *Uno más uno* (06-11-98).42. BARRERA, Reyna: *Uno más uno* (21-11-98).43. VELÁSQUEZ, Patricia: *El Universal* (22-10-98).44. ROMERO, Verónica: *El Financiero* (23-11-98).45. ITA DE, Fernando, : *Reforma* (29-10-98).

que propone el montaje. Parece que este elemento de la dramaturgia goza de un reconocimiento mayoritario. Y aún hay quien pone de relieve la metáfora del espectáculo: «Malinche es la patria vejada antes y ahora»,⁴⁶ uniendo las dos líneas argumentales y refocalizando al personaje como epicentro de la propuesta ideológica de Kresnik y Rascón Banda.

Aunque también hay quien no se ve reflejado o reivindicado por «una historia reciente del teatro mexicano con mucho estereotipo y poco análisis»⁴⁷ o cuando, desde posturas más conservadoras, se habla de «superficialidad al colocar en el mismo lugar a los conquistadores pasados y presentes»⁴⁸.

Las acusaciones de interpretación reduccionista de la Historia se multiplican en la polémica: se acusa al espectáculo de equiparar a mexicanos con aztecas (aunque también haya quien se felicite del tratamiento del tema indígena en el que «no hay taparrabo ni pluma»⁴⁹), de reducir el asunto a una historia de *buenos y malos* (en la que «los españoles quedan en caricatura de sanguinarios cazadores de oro».⁵⁰ O se da una «desvergonzada visión de los vencidos»⁵¹), y de emplear tópicos y clichés del folklore mexicano (que periodistas como Olga Harmony⁵² atribuyen al eurocentrismo del director).

En general, la intención de ser una crítica de actualidad es la variable más destacada por los periodistas: la presencia del tema zapatista y las denuncias del maltrato por parte del gobierno; la denuncia de la corrupción política mexicana y de la política internacional (especialmente el TLC⁵³); las denuncias sociales como la de los niños de la calle, y también las de género como la escena de los productos estéticos. Algunos periodistas se suman al grito desgarrador de «Mexicanos, con esto estamos perdiendo la nación mexicana».⁵⁴ Y coinciden en destacar (incluso los detractores) el esfuerzo por «obligar al espectador a replantearse qué país somos y qué país queremos ser»⁵⁵ y la advertencia «a los mexicanos de que no se vuelvan gringos»⁵⁶.

c. ¿Políticamente correcta?

Es de reseñar también la gran cantidad de artículos que debaten sobre si la obra es capaz o no de profundizar en la denuncia o si se queda en la crítica políticamente correcta de la izquierda mexicana.

Por ejemplo, Fernando de Ita en su crítica feroz habla de «Panfleto histórico que presenta a los débiles como un grupo de imbéciles» y también de «Cuadros facilones de panfleto para curar las buenas conciencias».⁵⁷

Y todavía más severo se muestra Musacchio cuando habla de «Chabacaneríaseudocrítica que banaliza y es útil a la gente del poder».⁵⁸

Como contraste hay quién sí advierte profunda complejidad en el mensaje cuando la considera una «obra múltiple que toca casi todas las aristas del tema y expone las consecuencias».⁵⁹

46. PELÁEZ, Silvia: *Reforma* (06-11-98).

47. MUSSACHIO, Humberto (Art. Cit. 02-11-98).

48. MIRABAL (Art. Cit.).

49. RAVELO: *La Jornada* (20-10-98).

50. AGUILAR ZINDER, Luz Emilia: *Reforma* (02-11-98).

51. ITA, DE: (Art. Cit.).

52. HARMONY, Olga. (Art. Cit.).

53. Tratado de Libre Comercio firmado entre México, EE.UU. y Canada, entra en vigencia el 1º de Enero de 1994, fecha que coincide con el Alzamiento Zapatista surgido en Chiapas (Sur de México).

54. RASCÓN BANDA, V. H. (1998): *La Malinche*. Escena XVII. *El camino está abierto*.

55. PELÁEZ (Art. Cit.)

56. ROSALES Y ZAMORA (Art. Cit.).

57. ITA, de (Art. Cit.).

58. MUSSACHIO (Art. Cit. 02-11-98).

59. MARTÍNEZ (Art. Cit.).

E incluso quien afirma que el trabajo documental y la mirada crítica de los creadores posibilita «hablar de México huyendo de tópicos como el de la Virgen de Guadalupe o la bandera»⁶⁰ y retratar «la versión de un trozo de México sobre sí mismo».⁶¹

d. Sobre categorías, códigos y géneros

Alrededor del evento se visualizan dos temas controvertidos dentro de la tradición teatral: los nuevos códigos escénicos y los discursos históricos dramáticos de final de siglo

La primera polémica estriba en si los códigos escénicos y dramáticos iniciados en los 60, herencia de los cuales serían el Teatro Coreográfico de Kresnik y la dramaturgia fragmentaria propuesta por Rascón Banda, merecen o no el calificativo de teatro. Si en principio, la comunidad teatral parece haber aceptado ya la validez de estos códigos, en la práctica de final de siglo el debate sigue latente a juzgar por los comentarios que justifican su rechazo ideológico con aspectos formales: «El problema no está en la convicción política o la crítica social sino en la mera falta de teatro»⁶².

En cuanto a la segunda cuestión, sobre la validez o no del drama dentro de los discursos históricos, el debate que apuntan algunos periodistas tiene que ver con la transformación del paradigma histórico generado por los pensamientos posmodernos. Así hay algún artículo que enmarca el espectáculo en la tradición de dramas sobre la conquista, ya sea para asociarlo al carácter *antihistoricista* de Usigli o para desautorizarlo por asociación a *La noche de Hernán Cortés* de Leñero.

e. Dramaturgia o textos inconexos

En general podemos decir que el texto, las palabras de Rascón Banda, tienen una mayor aceptación que la propuesta escénica. No obstante, el rastreo de la información nos permite hablar de algunos argumentos encontrados.

Como crítica mayoritaria se acusa al texto de inconexión y falta de coherencia, de disponerse en escenas independientes que no suponen progresión dramática. Como sugeríamos ya, se desvelan prejuicios sobre las nuevas (y no tanto) propuestas textuales y un parámetro que prioriza la norma clásica de construcción dramática.

En otras ocasiones, se tacha la propuesta literaria de superficial y se la describe como: «Anécdota de telenovela o subrayado de libros. No hay postura, sólo clichés políticos».⁶³ Pero la mayoría de periodistas destacan el trabajo documental del autor y la variedad de fuentes explicitadas en el texto.

En cuanto al estilo, las posturas también son polares: hay quien destaca su poesía y simbolismo⁶⁴ y quien se queja del tono pretencioso y solemne⁶⁵.

La coincidencia general, eso sí, tiene que ver con la excesiva duración y el contenido reiterativo (de hecho, ya hemos comentado que la crítica recoge cómo estos aspectos fueron ajustados de cara a las funciones en México D. F.). Olga Harmony, sin embargo, justifica al autor narrando cómo desde la dirección escénica se le habían pedido muchos materiales para una selección posterior que, por las circunstancias que fueran, el director acabó por no hacer.⁶⁶ Es de reseñar el esfuerzo de esta periodista por salvar a Rascón Banda de la responsabilidad de los errores del montaje, en un momento en el que la polémica pública podía hacer mucho daño profesional y personal a su paisano.

60. VELÁSQUEZ, Yebra (Art. Cit.).

61. HERZOG MÁRQUEZ, J.: *Reforma* (02-11-98).

62. MUSSACHIO (Art. Cit. 02-11).

63. VALDES MEDELLÍN (Art. Cit.).

64. PELÁEZ (Art. Cit.).

65. HERZOG, Márquez (Art. Cit.).

66. HARMONY (Art. Cit.).

Finalmente, la postura general se resume en las palabras de Ramos: «una dramaturgia a veces sobresaturada de imágenes e información pero digna de verse».⁶⁷

f. Una propuesta escénica ¿excesiva?

Ya hemos apuntado repetidas veces que la opinión mayoritaria carga contra la puesta en escena (y el director), es hora de dirimir en qué consisten estos argumentos.

La crítica más común baraja expresiones como escándalo, exceso o provocación superficial. Expresiones todas ellas que apuntan a ese «provocar las buenas conciencias»⁶⁸ del que nos habla Perches Galván en su «Crónica de un escándalo anunciado».

Es en este aspecto donde más observamos la pérdida de distancia crítica por parte de los periodistas. Y si es verdad que se aplican en objetivar su mirada, una y otra vez asoman opiniones subjetivas, sentimientos ideologizados e incluso enconos personales

La cuestión de los desnudos y la erótica violenta del espectáculo dan cuenta de las heridas ancestrales y los prejuicios que conmueve la propuesta:

Así, el extraño interés cuantitativo y el tono poco correcto de Rangel y García cuando dicen que: «el público fue sorprendido por las posturas grotescas de los actores [...] mujeres mostrando el trasero [...] Casi diez desnudos totales».⁶⁹ No sorprende que el periodista se muestre también ofendido por escenas como la del brutal acto erótico de Malinche y Cortés donde se subvierten los tradicionales roles de violador/a y violada/o.

Otras críticas son menos agresivas, como la de Olga Harmony que justifica su malestar por el hecho de que las generaciones mayores ya han visto muchas dramaturgias con desnudos.⁷⁰ Argumentación algo confusa, pues un recurso ya conocido no debiera sorprender ni mucho menos molestar.

Quizás Ravelo se muestra más acertado al hacer un análisis en clave estética que destaca el acierto de usar los desnudos para hablar de la violencia pero advierte de que la reiteración excesiva les hace perder la fuerza escénica inicial.⁷¹

También se recogen declaraciones, como la de Otto Minera, del Centro Cultural Helénico, que acusa al espectáculo de «gratuita necesidad de provocar».⁷²

Y las consideraciones más analíticas coinciden en que el público que abandona la sala durante el espectáculo suele hacerlo más ofendido por los desnudos y la escatología que por la tesis de fondo de la obra.

Más allá de estas sugerencias, llama la atención que ningún periodista manifieste explícitamente que la verdadera provocación es la revisión del personaje, más allá del revuelo organizado por los cuerpos de actores y actrices. Valga el tratamiento del elemento de los desnudos para ejemplificar como el rechazo ideológico se desvía hacia aspectos formales del espectáculo.

g. Teatro Coreográfico: ¿fuerza expresiva o antigualla?

Otro aspecto relacionado con la puesta en escena tiene que ver con la fórmula del Teatro Coreográfico y la composición de imágenes del espectáculo. En general las opiniones debaten en torno a su fuerza poético-simbólica y su vigencia actual.

67. RAMOS, Jackeline: *Excelsior* (22-10-98).

68. PERCHÉS GALVÁN (Art. Cit.).

69. RANGEL, Enrique y Juan, GARCÍA: *Reforma* (26-10-98).

70. HARMONY (Art. Cit.).

71. RAVELO (Art. Cit., 20-10).

72. PAUL y MATEOS (Art. Cit.).

En cuanto a la expresividad de los cuadros escénicos, la comparación con los murales de Diego Rivera y el colorido de los rincones mexicanos es recurrente, aunque diversa en interpretación: hay quien los considera pobre imitación y quien destaca el acierto en el desarrollo de estos motivos.

También se habla de la belleza de escenas como la de Coatlicue (la actriz Liliana Saldaña envuelta por una serpiente es, seguramente, la escena más fotografiada por la prensa) y la poesía de los recursos empleados que consiguen el efecto de que «sobre el escenario llueve, caen pétalos de rosa, plumas, niños verdes, volantes o pliegos»⁷³ Aunque ya hemos mencionado a Fernando de Ita como uno de los mayores detractores del espectáculo, no deja de sorprender que también arremeta contra la escena de Coatlicue tan valorada en el resto de crónicas.

Como contraste de la belleza, grotescas escenas colapsan al espectador, sin ir más lejos la del enano disfrazado de águila que es vestido con la bandera mexicana por Coatlicue, como apunta Alegría Martínez.⁷⁴ Este contrapunto, que apunta hacia la crítica violenta y la parodia, también es acogido de forma diversa por quienes ven en esto una fuente de riqueza y complejidad y aquellos que lo consideran una simplificación de la Historia e incluso un insulto.

Respecto de las coreografías, Musacchio las acusa de «no pasar de ser lugares comunes de la danza»⁷⁵ y Martha Bátiz Zuk sostiene que en esta propuesta fueron «un recurso fallido para darle fastuosidad al texto»⁷⁶. La gran mayoría, no obstante, felicita al director y a los actores por el movimiento en escena.

Ya sea como acierto o como error, lo cierto es que las imágenes y movimientos del Teatro Coreográfico son uno de los pilares del espectáculo y la crítica coincide, pese a las controversias, en atribuirles una gran potencia visual, fuerza expresiva, contraste y ritmo escénico.

Por último, en cuanto a la vigencia del código escénico, también destaca la polaridad de opiniones. Mientras hay quien destaca la actualidad del montaje, otros se quejan de que son «fórmulas antiguas ya hechas en México por Tavira, Castillo, Mendoza»⁷⁷. Argumento que apoya la tesis de que era innecesario traer a un director extranjero para desarrollar técnicas ya vistas en México.

En este caso, una vez más, Perches Galván destaca por su agudeza a la hora de desmontar el argumento: «¿de qué manera ha evolucionado la sociedad mexicana si nos seguimos asombrando y asustando con recursos utilizados hace treinta años o más?»⁷⁸

h. Tensiones texto - puesta en escena

Otra cuestión fundamental para la prensa del momento, será dirimir las responsabilidades del contenido textual y la propuesta estética a la hora de ahondar en los orígenes del escándalo. Si tuviéramos que hablar de acuerdos entre los críticos y cronistas, podríamos decir que la tendencia general es atribuir la carga polémica (y el supuesto fracaso) de la propuesta escénica a su director Johan Kresnik.

El punto de partida para estas afirmaciones estriba en el hecho, admitido por el mismo Rascón Banda en su bitácora,⁷⁹ de que la puesta en escena subvierte, a través del humor negro y la parodia, un texto que de partida pretendía ser realista, poético e incluso solemne.

73. BARRERA (Art. Cit.).

74. MARTÍNEZ, Alegría: *Uno más uno* (06-11-98).

75. MUSSACHIO (Art. Cit., 02-11).

76. BÁTIZ, Zuk (Art. Cit.).

77. ITA, de (Art. Cit.).

78. PERCHES GALVÁN (Art. Cit.).

79. RASCÓN, Banda (Op. Cit.).

Las consideraciones acerca de ello son variadas y lo que Emilio Carballido nombra como «divorcio entre el texto y las imágenes que dificulta entender el texto»,⁸⁰ es agradecido por el editor de *Reforma* pues permite «escapar del tono políticamente correcto del dramaturgo».⁸¹

Otros críticos como Ravelo tienen una mirada menos unívoca: «El texto esquiva, complementa, compite con las imágenes» lo que hace que el código literario esté integrado en el visual pero también se convierte en una «persecución del acto estético que hace perder la denuncia desgarradora».⁸²

Y aún hay lecturas del proceso de creación que enlazan indisolublemente las dos vertientes. Reyna Barrera, por ejemplo, se aplica en apuntar la complicidad de los creadores en un proceso en el que imágenes y texto son creadas a la par, contaminándose unas de las otras y con un tratamiento paralelo respecto a su funcionalidad en el resultado final.⁸³

i. Otros códigos en escena

Es de reseñar la escasez de comentarios acerca de la escenografía, la música, la iluminación o el vestuario, que podemos encontrar en las críticas. Seguramente la polarización de las polémicas no dejaba espacio para debates estéticos más específicos. De esta forma, pocos periodistas se ocupan de acotar el uso de estos lenguajes escénicos más allá de datos técnicos y descripciones neutras.

Quizás la música sea el lenguaje al que se dedica más atención, para coincidir en lo acertado de la selección de canciones populares que expresan el alma mexicana. Muchas veces, la mención de este elemento va relacionada con el intento de dar a conocer el personaje del director, que por lo visto era un apasionado de la música en escena.

Respecto de la escenografía, aparte de someras descripciones apenas hay algún periodista que entra en valoraciones, normalmente por parte de los detractores del espectáculo. Por ejemplo, Valdés Medellín comenta que «no es uno de los trabajos más acertados de Mónica Raya».⁸⁴

Del vestuario, apenas un apunte de Aguilar Zinser para decir que «se suma al lenguaje provocador del espectáculo».⁸⁵

Por su parte, la ausencia de comentarios sobre iluminación, utilería o el uso de animales en escena dan la clave del poco interés que despiertan en la crítica, recursos invisibilizados por las fuertes controversias ideológicas.

j. ¿Una producción de derroche?

En lo que sí paran los comentarios es en el tema de los gastos que ha supuesto la producción, otro de los grandes debates que acompañan a las producciones públicas. Gastos que los periodistas coinciden en considerar excesivos hasta el punto de que Valdés Medellín, el enconado detractor de Rascón banda, habla de presupuesto multimillonario mientras el dramaturgo se finge «muy preocupado por el hambre y la pobreza».⁸⁶ Que la polémica está más allá del montaje es evidente en declaraciones como la de Bádiz Zuk: «todo dinero invertido en teatro es dinero bien invertido».⁸⁷

Por último comentar que, pese a la mención recurrente del exceso de gastos de la producción, es sorprendente que ningún periodista recoja el hecho de que el CNCA justifique con este argumento el

80. PAÚL y MATEOS (Art. Cit.).

81. Curiosamente, Herzog Márquez es el único en considerar que la propuesta escénica mejora el texto. Aunque el velado encono personal que muestra contra Rascón Banda nos obliga a considerar sus argumentos con cautela.

82. RAVELO (Art. Cit., 21-10-98).

83. BARRERA (Art. Cit.).

84. VALDÉS MEDELLÍN (Art. Cit.).

85. AGUILAR ZINSER (Art. Cit.).

86. VALDÉS MEDELLÍN (Art. Cit.).

87. BÁTIK Zuk (Art. Cit.).

cese de las funciones en México D. F. Parece que el entendimiento general coincide con la idea que expusimos anteriormente sobre la motivación real de la retirada de cartel.

k. Un aplauso unánime a los actores

Pero si en algo hay coincidencia general es en la valoración del trabajo de los actores en el montaje. La crítica es unánime en que el trabajo coral es destacable por la capacidad de los intérpretes para encontrar nuevas posibilidades y registros enfrentados a los retos de una obra compleja y polémica.⁸⁸ Se destaca también su esfuerzo en dos horas y media de función en la que bailan, cantan y actúan sosteniendo el espectáculo con mucha dignidad (como único sostén digno del espectáculo dirán sus más acérrimos opositores).

i. Directa al público

La última temática que se desarrolla en las críticas tiene que ver con el carácter directo de una propuesta que arranca haciendo al público partícipe de todo lo que se dirimirá en escena (muchísimos reportajes describen la escena inicial en la que el público se ve envuelto en una jornada del Congreso de la Nación).

Un espectáculo donde el director, a través del humor y la sátira, «mete el dedo en las heridas de los mexicanos con desparpajo»,⁸⁹ donde monólogos y diálogos se dirigen directamente al público en más de una ocasión, donde el espectador es conminado a empujar una gran bola del mundo y salpicado por el agua que lanzan los actores como si se tratara de residuos corporales, etc.

Todos estos recursos agradan y desagradan por igual a espectadores y críticos, pero indudablemente llevan a la encrucijada de la que hablaba Montes de Oca en la que: «El público busca encontrar el aliento definitivo para dejar de ser un hijo de la Malinche».⁹⁰

2.2.3 MITOS Y MANÍAS

Si bien hemos hablado hasta ahora de las dos grandes líneas que atraviesan todo el desarrollo de la controversia, se hace necesario un apartado propio para una tercera línea, quizás de menor envergadura, pero que también puede arrojar luz sobre los objetivos de nuestro estudio.

La temática referente a los creadores del discurso, que hemos venido a nombrar como Mitomanías en torno a los productores del discurso, es interesante de analizar puesto que en el caso de Rascón Banda y Kresnik, las informaciones publicadas exceden los límites de la contribución profesional al espectáculo para adentrarse en las vidas, los sucesos personales e incluso el carácter de autor y director. De esta manera, los comentarios de muchos periodistas alimentan el escándalo haciendo un tratamiento espectacular (casi de revista de corazón) de estas figuras. Hablaremos de cada uno de ellos por separado, ya que las circunstancias y el tratamiento son distintos.

a. V. H. Rascón Banda

La presencia de Rascón Banda en la prensa es mayor en la primera etapa del proceso: los previos al estreno recogen numerosas declaraciones, entrevistas e incluso artículos que resumen su trayectoria profesional. Por ejemplo el artículo «Los temas fronterizos, la mejor expresión como dramaturgo

88. HERNÁNDEZ (Art. Cit 22-10).

89. VEGA, Verónica: *Uno más uno* (13-10-1998).

90. MONTES DE OCA, Luis: *Uno más uno* (21-11-98).

de Víctor Hugo Rascón»⁹¹ ahonda en su obra para después presentar el nuevo trabajo que encara el autor. Se observa, en general, un tratamiento respetuoso y cortés encaminado a facilitar una buena acogida del nuevo trabajo. Posteriormente, en el estallido de la polémica, los periodistas ofrecen a su paisano el canal por el que defenderse de las acusaciones y actos de descargo públicos. Es patente, durante todo el proceso, que Rascón Banda es un profesional con mucha credibilidad y respaldo por parte de sus compañeros.

No obstante, hay que destacar que una minoría de periodistas carga contra el dramaturgo con argumentos que van más allá de su participación en *La Malinche* y desvelan competencias y antipatías personales. Valgan como ejemplo las palabras de Enrique Mirabal: «ausencia de creatividad y el desgaste de producir obras como panes con el único afán de estar en cartelera»⁹² que vienen dentro de una noticiada titulada muy significativamente «Linchen a *La Malinche*».

Poco a poco sin embargo, la figura del autor se diluye y es empatada por la de Kresnik, debido tanto al desplazamiento de los intereses hacia la puesta en escena y la coincidencia en responsabilizar a Kresnik de los «excesos» estéticos y la «irreverencia» ideológica, como por la fascinación contradictoria que se genera en torno al director de la pieza.

b. Johan Kresnik

En lo referente al director, podríamos decir que la prensa construye una figura controvertida muy en la línea de las mitomanías generadas en el escaparate de las *estrellas* de teatro y cine.

Ya desde los primeros artículos se apunta a su compromiso político: «un utópico que cree en la justicia social»,⁹³ se avisa de los prejuicios previos y su carácter polémico: «nadie quería trabajar con él porque está loco»⁹⁴ avisa su asistente Eva Bodstedt. También muy pronto se apunta a su imagen controvertida: «Poeta del horror trágico para unos, cien por ciento gratuito o *kitch* para otros».⁹⁵ Así empieza a forjarse la leyenda de un director de carácter enérgico, que bebe tequila en los ensayos, necesita de la música para trabajar, marca los pasos de baile con el corazón y se enfurece irracionalmente por las limitaciones del idioma.

Los artículos, especialmente los publicados por *Uno más uno*, en su descripción del director y su beligerante ideología (comunista histórico que se niega rotundamente a trabajar en EE.UU.), van configurando al polémico personaje cuyos antecedentes en México ya son escandalosos (con la presentación del espectáculo *Frida* (1994) que ya hemos comentado). Noticias sobre su detención por escándalo público en la segunda noche del Festival Cervantino⁹⁶ o comentarios sobre su regreso a Alemania tras el estreno que destilan cierto resquemor por no quedarse a las funciones de Ciudad de México.

El mismo Kresnik colabora en la construcción de su leyenda negra cuando mantiene que «después de *La Malinche* los mexicanos no me querrán» aunque ha intentado ser respetuoso y tener «cuidado con los elementos religiosos».⁹⁷ Desde luego el director es consciente de que tanto la temática como su tratamiento van a poner el dedo en una de las heridas más históricas y actuales del ser mexicano: «*La Malinche* son todos lo mexicanos» declara para *Uno más uno*, en una noticia en la que también provoca a los críticos e intelectuales ciudadanos al sostener: «Yo creo que hay un problema con los

91. SÁNCHEZ DÁVILA, Carme: *Heraldo de México* (12-07-98).

92. MIRABAL (Art. Cit.).

93. ROSALES Y ZAMORA (Art. Cit.).

94. BODENSTEDT (Art. Cit.).

95. GÁMEZ (Art. Cit. 29-10-98).

96. El motivo, por lo visto, fue la ruptura de un macetero en la puerta del teatro y el estado etílico del director y sus acompañantes. No obstante, el episodio no debió de ser muy grave pues, tras pago de una pequeña multa, fue puesto en libertad apenas unas horas después. Alguna crítica apunta a que las autoridades locales estaban esperando cualquier excusa para arremeter contra el director.

97. ROSALES Y ZAMORA (Art. Cit.).

intelectuales que siempre hablan sobre la identidad, cuando el pueblo de México tiene una identidad increíble, que se percibe». ⁹⁸

Pero además, sus comparaciones entre Alemania y México provocan alguna susceptibilidad nacionalista, sobre todo en sus alusiones a la censura y el cuestionamiento de las libertades democráticas y el gobierno de México: «¿vivimos en democracia o en dictadura?» ⁹⁹ se pregunta en entrevista para Reforma. Aún va más allá en declaraciones para *Uno más uno*: «Si vivimos en una democracia, debemos meter el dedo en las heridas [...] si no es permitido, no es una democracia real. La censura es la muerte de la cultura [...] Y si un político en el poder no tolera la crítica es que el pueblo se equivocó al votar» ¹⁰⁰ en relación a la posible la censura y recorte de la libertad de expresión.

No obstante, la polémica mayor se focaliza sobre el hecho de que Kresnik no sea mexicano. Al hilo de fáciles metáforas, se suceden acusaciones de malinchismo sobre el autor y los productores por el hecho de elegir un director extranjero para un tema tan esencialmente mexicano. Por ejemplo, Mario Espinosa se defiende ya de este tipo de acusaciones en *Heraldo de México* ¹⁰¹ en previos a las funciones, y el mismo Rascón declara para *La Jornada* ¹⁰² que el director ha compensado su desconocimiento a fuerza de recorrer los rincones más heterogéneos del México profundo (de los que ha ido extrayendo sus imágenes dramáticas).

Otros críticos, por el contrario, valoran este hecho como una posibilidad (por la distancia de mirada que permite) aunque difieren a la hora de valorar si esto se ha concretado de forma positiva. Por ejemplo, Ravelo ¹⁰³ se lamenta de que la obra caiga en los tópicos y el folklore de lo que significa México y los mexicanos. Y Olga Harmony también es explícita al hablar de *eurocentrismo* ¹⁰⁴ en la mirada del director. Otros periodistas mezclan los argumentos mientras se justifican ante posibles acusaciones de nacionalismo: «lo que me molesta es que venga a vendernos algo novedoso que en Europa sería considerado curiosa reliquia». ¹⁰⁵ Cuanto menos, curiosa esta apreciación de Martha Bátiz que presupone, por un lado, que el director pretende vender algo, por otro conecta, con la cuestión de la actualidad o no del código escénico y por último levanta la comparación con Europa que sugiere tantas relaciones de dominio.

Por su parte, los espectadores no se pronuncian mucho al respecto (o no se recogen sus declaraciones), tan sólo un joven dramaturgo anónimo comentará tras el estreno: «que el director sea extranjero le da un significado diferente». ¹⁰⁶

Sea como sea, lo cierto es que el hecho de que, una obra tan marcadamente política, sea dirigida por un director no mexicano, es un hecho peliagudo en un país que tiene una ley constitucional que declara ilegal que los extranjeros se inmiscuyan en asuntos de política nacional, como advierte Ravelo. Por suerte, como recoge el mismo artículo, el ideario de Kresnik resumido en «Tenemos que trabajar con la política desde el teatro [...] Tiene que mover algo» ¹⁰⁷ no tuvo mayores consecuencias legales.

2.2.4 UN ÚLTIMO VIAJE POR LOS TITULARES

Una vez expuestos los elementos fundamentales del desarrollo de la noticia, un último repaso por los titulares nos ayudará a acabar de visualizar las múltiples aristas del debate generado en torno a *La Malinche* (1998).

98. HERNÁNDEZ, Juan: *Uno más uno* (26-09-1998).

99. GÁMEZ (Art. Cit., 31-10-98).

100. HERNÁNDEZ (Art. Cit.).

101. SÁNCHEZ DÁVILA, Carmen: *Heraldo de México* (13-10-98).

102. PAÚL y MATEOS (Art. Cit.).

103. RAVELO, Renato (Art. Cit.).

104. HARMONY, Olga (Art. Cit.).

105. BÁTIZ Zuk (Art. Cit.).

106. RODRÍGUEZ, Gabriel: *La Crónica de Hoy* (22-10-98).

107. RAVELO (Art. Cit.).

Para ello proponemos una sucinta agrupación por temáticas o elementos priorizados en los distintos titulares, títulos que focalizan la lectura aunque no siempre se corresponden con el contenido del texto que los acompaña. Veamos porqué.

a. En nombre de...

Ya hemos destacado nuestro estupor ante el tímido desarrollo del arquetipo en el cuerpo de la noticias. Más allá de las menciones de recuperación, los periodistas no se detienen a describir el cómo o el porqué de este(os) rescate(s) del personaje.

Sin embargo, los titulares sí van a priorizar al personaje e incluso a formular juegos de palabras e ideologías en torno a él.

Los titulares como *Malinche*, *Malinches* o *La Malinche* tienen el acierto de responder a la demanda de Rascón Banda de colocar su nombre en letras de oro en medio de los próceres de la nación.

Otros son más explícitos aunque se distancien de las demandas de la dramaturgia: «Desmitifican a *La Malinche* en ambicioso montaje dirigido por el alemán Johan Kresnik». O «Rascón Banda intenta reivindicar a Doña Marina» (obsérvese que este es el único titular que la llama por su nombre español). Y también, «*La Malinche* desmitificada por Rascón Banda».

Hay quien se atreve a hacer suyas las palabras del autor: «La figura de la Malinche debe ser reivindicada». Y quien todavía va más allá, sumándose a sus deseos de recuperar al personaje más allá de los tópicos: «Ni traidora ni heroína, una vieja a toda madre: *La Malinche*». O «Como Vicky Carr: 'Ni princesa, ni esclava... simplemente mujer'».

Y quién remarca el desarrollo caleidoscópico del personaje: «*La Malinche*, como un mural de voces» o «La metáfora de las heridas ancestrales de los mexicanos: *La Malinche* somos».

Algunos desvelan su clara oposición ideológica desde el mismo titular: «Linchen a la Malinche».

Y por último, otros hacen un juego de simultaneidad entre obra y personaje para darle feroces (aunque reivindicativos) adjetivos: «Maniquea, inmediata, horripilante y viva».

La fuerza y recurrencia de estos titulares nos permite concluir que una vez más el personaje irrumpe en el imaginario con la fuerza ancestral de su nombre, con el peso de su arquetipo en ocho letras mayúsculas (MALINCHE). Pero como tantas veces ocurre en la historia de las mujeres, nadie se atreve a mirar detrás del título para enfrentar su mirada y escuchar su dolor de mujer indígena, mujer invisible, una vez más invisibilizada en el cuerpo de la noticia.

b. Sobre estética y provocación

Muchos menos son los titulares que aluden al montaje y que, por tanto, conducen el análisis a priori hacia los elementos estéticos. Normalmente estos titulares aparecen en plena polémica y su objetivo es separar lo ideológico (pre-juicios, susceptibilidades) de la valoración estética. Sin embargo, ya hemos apuntado en más de una ocasión que, en un tema como el que nos ocupa, nadie puede mantenerse al margen de lo ideológico. Muchas veces los cuerpos de noticia que siguen a estos titulares, aparentemente ocupados de lo formal, demuestran claramente la subjetividad ideológica y política del periodista.

Nos encontramos con textos como «*La Malinche*: disección de una obra que falló» o «*La Malinche* una propuesta válida» que representarían los dos polos de la opinión crítica.

Titulares con menor carga o posicionamiento: «*La Malinche*, pieza de teatro coreográfico en el cervantino».

Y otros que se redactan priorizando aspectos que atraigan la mirada del lector: «Montaje provocador y de 'alto riesgo'». O «Un cóctel excesivo: *La Malinche*».

No menos subjetivos son aquellos que se construyen en ingeniosos juegos de palabras: «*La Malinche* o la caída de Teatrotitlán» y «Una crítica teatral hecha con los pies», dejando bien claro la opinión que merece el montaje.

c. Re-construyendo nuevas y viejas polémicas

El tercer grupo de titulares sería el que prioriza los aspectos de la recepción, ya sea en aras de analizar o agudizar las controversias públicas.

Encabezamientos que dibujan la polémica y el escándalo, normalmente acompañados por un subtítulo que acaba de precisar la orientación del análisis: «*La Malinche* de V. H. Rascón Banda. Crónica de un escándalo anunciado; Balance de un traspunte». *La Malinche* provocó indignación y polémica. O «*La Malinche* de V. H. Rascón Banda. Teatro: nuestro malinchismo de cada día».

Algunos claramente hablan del escándalo: «*La Malinche*: es un escándalo dicen...».

Otros priorizan de forma explícita la figura del espectador, ya sea para atribuir éxito o fracaso al espectáculo: «Acalorada ovación del público al montaje de *La malinche*. *La Malinche* de Rascón Banda sorprende al público de Guanajuato; 120 abandonaron indignados el foro». O «Un estrépito de voces torció el silencio en la escenificación de estreno de *La Malinche*». Incluso algunos describen el color político de los detractores: «Repudio panista a obra de Rascón».

Ciertos periodistas van a seleccionar opiniones del público: «‘Intensa, retórica y genial’, calificativos a *La Malinche*».

Y aún hay quién ubica la polaridad de opiniones: «Rechazo y aceptación del público ante *La Malinche* de R. B. y K.».

d. Un montaje para la denuncia

Por último, nos encontramos con el grupo de titulares que destacan los contenidos políticos de la propuesta, sea para comulgar con la denuncia o para descalificarla.

Podemos ver cómo se apoya la denuncia con prudencia, en un tono más bien descriptivo: «Entreteje *La Malinche* la historia y nuestra crisis» o «Presentan metáfora del México actual».

Y otro que hacen suyas las reivindicaciones del director: «México tiene una identidad increíble; su búsqueda, un problema de sus intelectuales». O «Si vivimos en una democracia debemos meter el dedo en las heridas, donde duele», que junto a otros titulares como «Los gobiernos tendrán que ser respetuosos allá donde se presente *La Malinche*. R. B», focalizan el debate sobre la libertad de expresión y el fantasma de la censura.

Por el contrario, algunos opositores destacan su planteamiento frente a la denuncia del espectáculo como «Banalización de la política».

Valga este último viaje para acabar de vislumbrar un evento como el de *La Malinche* de Rascón Banda y Johan Kresnik, una dramaturgia que acabó de escribirse saltando desde la escena a las páginas de la prensa mexicana del momento.

3. A modo de conclusiones finales

Ya decíamos al principio del artículo, que el análisis de las críticas de un espectáculo siempre pone luz sobre su sentido y pertinencia respecto de la sociedad que lo recibe. En este caso, su estudio nos ayuda a entender el lugar(es) de los imaginarios que constituyeron el México de finales del s. XX. Con la distancia que permite una década, hemos tratado de dar cuenta de la relación existente

(entonces y quizás también ahora) entre el pensamiento dramático mexicano y el de la profesión crítica de su espacio-tiempo. Una crítica que en este caso representa, o al menos lo pretende, el sentir del público teatral mexicano (especializado y no).

Hemos podido observar que en lo que respecta a dos cuestiones tan fundamentales como la identidad mexicana y el lugar destinado al otro/a mexicano (la mujer y el mundo indígena), las propuestas dramáticas avanzan con mayor rapidez que los imaginarios del público y la prensa. De esta forma, y pese a que *La Malinche* (1998) se alimenta de pensamientos e interpretaciones histórico-míticas ya existentes (como los movimientos feministas o las propuestas indígenas contemporáneas), es evidente que a finales del s. XX estos discursos son todavía minoritarios y puestos en cuestión por un imaginario mayoritario heredero de los discursos y arquetipos nacionalistas. Por fortuna, el estudio minucioso de los argumentos de la prensa también nos desvela un interés mayoritario por la superación de estos prejuicios y la construcción de nuevas imágenes liberadoras del personaje y conciliadoras del propio ser mexicano mestizo.

A modo de esquema final que facilite una visión de conjunto, podemos decir tras el estudio que las críticas de la obra se articulan en dos grandes grupos: el que aglutina las cuestiones propiamente estéticas del espectáculo, polémicas tanto formales como de contenidos, y el que se ocupa de la propia recepción del espectáculo, dando cuenta de las polémicas públicas e incluso analizando sus mismas argumentaciones en prensa.

Del primer grupo de opiniones, podemos extraer las siguientes conclusiones:

— Los argumentos positivos normalmente refuerzan los contenidos de la propuesta, especialmente la crítica sociopolítica del espectáculo y su actualización del pasado como denuncia del presente. También estas críticas aluden de forma recurrente a la recuperación del personaje de Malinche como un logro del montaje. Sin embargo, es preciso recordar aquí que la mención del rescate del personaje histórico y arquetípico no llega a ser desarrollada por los periodistas. De alguna forma, el personaje sigue manteniéndose oculto, invisible por una especie de temor inconsciente a adentrarse en sus entresijos. Por el contrario, el mayor desarrollo de los aspectos de denuncia que apuntan a la conquista de EE.UU., los abusos del gobierno mexicano o las alusiones al Zapatismo y la resistencia indígenas, nos sugiere que son temas de mayor consenso.

— Los argumentos negativos, por el contrario, suelen ir dirigidos a la propuesta estética del espectáculo. Un montaje cuyas imágenes violentas, eróticas, paródicas, parecen suscitar incomodidad en todos los sectores ideológicos. Más allá de los evidentes prejuicios de los sectores conservadores, cuyo descontento era previsible desde antes del estreno, sorprenden la cantidad de juicios morales que asoman bajo los argumentos estéticos de los periodistas de pensamiento más abierto. Respecto de estos últimos, habría que destacar la coincidencia en tachar de anticuada, excesiva y panfletaria la propuesta, argumentos que en ocasiones parecen disimular prejuicios ideológicos más allá del juicio estético. Por otra parte, el hecho de que estos comentarios focalicen la responsabilidad de los supuestos errores del montaje en la persona del director y en su calidad de extranjero, apuntan también a la idea de que el espectáculo toca cuestiones profundamente controvertidas en el sentir mexicano general (heridas profundas, ya lo hemos comentado, en las que los mismos críticos de prensa se ven inmersos).

Por último, decíamos que la otra gran temática elaborada por la crítica tiene que ver con la recepción misma del espectáculo y su acogida por el público. En esta línea, destaca el seguimiento hecho por la prensa de los eventos de recepción: Ensayo general, Estreno y Funciones en Ciudad de México, y el especial interés por analizar las motivaciones ideológicas de las acciones de rechazo público. También es digna de mención la gran cantidad de opiniones personales recogidas en los artículos, tanto de los productores del discurso como de los espectadores (especializados y no). Los

párrafos y argumentos dedicados al estudio de este fenómeno confirman la idea general de que la obra y su temática son de gran relevancia pública y de controvertida actualidad. Periodistas y espectadores son conscientes de ello y se aplican en desentrañar la relación entre la propuesta del montaje y el sentir ideológico general, planteándose incluso el funcionamiento de los mecanismos de control activados desde los discursos del poder. En general, pese a la gran controversia pública, e incluso los excesos de algunos artículos, es de destacar el esfuerzo mayoritario de público y crítica por lograr una mayor apertura y superación de las construcciones arquetípicas dominantes.

Con todo esto se confirma nuestra idea inicial de que *La Malinche* (1998) de V. H. Rascón Banda y J. Kresnik supuso un hito de recepción dramática en el sentido de espolear la transformación de los imaginarios ancestrales del México de fin de milenio. Hecho que ya los periodistas coetáneos del evento son capaces de discernir cuando apuntan que al espectador se le presenta «en un espejo escenario más que una buena parte de nuestro destino, de hace 500 años hasta ahora».¹⁰⁸ Y que *La Malinche* (1998) fue capaz de «tocar a todos, incluso a los que no quieren».¹⁰⁹

Bibliografía

MATERIALES DE PRENSA (ORDENADOS POR MEDIOS RESPONSABLES DE LA PUBLICACIÓN)

El Financiero

ROMERO, Verónica: '*La Malinche*', como un mural de voces, 10-10-98.

LÓPEZ CHIÑAS, Ismael: *Novatada policial a Kresnich*, 24-10-98.

BODENSTEDT, Eva: *La Malinche*, 28-10-98.

Romero, Verónica: *Balance de un traspunte*, 23-11-98.

El Universal

VALENZUELA, Angélica: *Montaje provocador y de 'alto riesgo'*, 13-10-98.

VELÁSQUEZ YEBRA, Patricia: *Desterrar mitos, mi derecho: Kresnik*, 13-10-98.

—: *Acalorada ovación del público al montaje de 'La Malinche'*, 22-10-98.

MENDOZA GONZÁLEZ, Jessica: *Entreteje 'La Malinche' la historia y nuestra crisis*, 16-11-98.

ROSALES Y ZAMORA, Patricia: *La figura de La Malinche debe ser reivindicada*, 13-10-98.

RAMOS RODRÍGUEZ, Jacqueline: *La Malinche una propuesta válida*, 22-10-98.

Heraldo de México

SÁNCHEZ DÁVILA, Carmen: *Los temas fronterizos, la mejor expresión como dramaturgo de Víctor Hugo Rascón*, 12-07-98.

—: *Desmitifican a 'La Malinche' en ambicioso montaje dirigido por el alemán Johan Kresnik*, 13-10-98.

MIRABAL, Enrique: *Linchen a 'La Malinche'*, 08-11-98.

MAGÍN, Claudia: *'La Malinche' somos...*, 13-11-98.

La crónica de hoy

RODRÍGUEZ PIÑA, Gabriel: *'La Malinche' de Rascón Banda sorprende al público de Guanajuato; 120 abandonaron indignados el foro*, 22-10-98.

—: *Ante 4000 personas y algunos artistas detenidos por escandalizar, terminó en Guanajuato la larga noche cervantina*, 28-10-98.

108. BODENSTEDT, Eva: *El Financiero*, (28-10-98).

109. MARTÍNEZ (Art. Cit.).

La Jornada

- PAÚL Carlos y Mónica MATEOS: *'La Malinche'*, pieza de teatro coreográfico en el cervantino, 12-10-98.
—: *'Intensa, retórica y genial'*, calificativos a *'La Malinche'*, 31-10-98.
RAVELO, Renato: *Rascón Banda intenta reivindicar a Doña Marina*, 20-10-98.
—: *Un estrépito de voces torció el silencio en la escenificación de estreno de 'La Malinche'*, 21-10-98.
—: *Las Malinches*, 21-10-98.
HARMONY, Olga: *Banalización de la política*, 5-11-98.

Lector en correo

- BALDERAS, Rosa: *'La Malinche': es un escándalo dicen...* 21-10-98.

Reforma

- RANGEL, Enrique y Juan Manuel García: *Termina el festival cervantino*, 26-10-98.
MUSSACHIO, Humberto: *Repudio panista a obra de Rascón*, 26-10-98.
—: *'La Malinche' o la caída de Teatrotitlán*, 02-11-98.
—: *Una crítica teatral hecha con los pies*, 02-11-98.
ITA, Fernando de: *Los hijos de la tiznada*, 29-10-98.
GÁMEZ, Silvia Isabel: *'La Malinche' ¿políticamente correcta?* 29-10-98.
—: *Presentan metáfora del México actual*, 13-10-98.
—: *Un coctel excesivo. 'La Malinche'*, 31-10-98.
Sin firmar: *Polémicos*, 30-10-98.
SILVA-HERZOG MÁRQUEZ, Jesús: *La Malinche*, 02-11-98.
AZAR BOLDO, Lázaro: *Resonancias cervantinas*, 02-11-98.
AGUILAR ZINDER, Luz Emilia: *Maniquea, inmediata, horripilante y viva*, 02-11-98.
A. PELÁEZ, Silvia: *La Malinche*, 06-11-98.

Uno más uno

- HERNÁNDEZ, Juan: *México tiene una identidad increíble; su búsqueda, un problema de sus intelectuales*, 26-09-98.
—: *Si vivimos en una democracia debemos meter el dedo en las heridas, donde duele*, 27-09-98.
—: *Si reflexionamos a través del arte, tendremos más luces sobre nuestra realidad: R. B.*, 11-10-98.
—: *Rechazo y aceptación del público ante 'La Malinche' de R. B. y K.*, 22-10-98.
VEGA, Verónica: *Los gobiernos tendrán que ser respetuosos donde se presente 'La Malinche': R. B.*, 13-10-98.
MARTÍNEZ, Alegría: *'La Malinche' de R. B.*, 06-11-98.
FERNÁNDEZ C., José Antonio: *'La Malinche' desmitificada por Rascón Banda*, 06-11-98.
BÁTIZ ZUK, Martha: *'La Malinche': disección de una obra que falló*, 19-11-98.
VALDÉS MEDELLÍN, Gonzalo: *Como Vicky Carr: 'Ni princesa, ni esclava... simplemente mujer'*, 21-11-98.
MONTES DE OCA, Luis: *Ni traidora ni heroína, una vieja a toda madre: 'La Malinche'*, 21-11-98.
BARRERA, Reyna: *'La Malinche' de V. H. Rascón Banda*, 21-11-98.
PERCHES GALVÁN, Salvador: *'La Malinche' de V. H. Rascón Banda. Crónica de un escándalo anunciado*, 19-12-98.

Bibliografía consultada

- BIXLER, J. E. y, S. A. DAY (comp.) (2005): *El teatro de Rascón Banda: voces en el Umbral*. México D. F. Escenología A. C.
FUENTES IBARRA, Gullermina. *Una mirada a 'La Malinche' desde la dramaturgia de algunos autores del s. XX y XXI*. Ponencia para el XIV Encuentro Internacional AMIT. Centro Nacional de Investigación Teatral: Rodolfo Usigli. INBA. México.

- GLANTZ, Margo (coord.) (2001): *'La Malinche', sus padres y sus hijos*. México D. F. Taurus.
- GONZÁLEZ, Cristina (2002): *Doña Marina: 'La Malinche' y la formación de la identidad mexicana*. Madrid. Ediciones Encuentro.
- GRUZINSKI, Serge (2000): *El pensamiento mestizo*. Barcelona/México. Paidós.
- LEÓN, Emma (ed.) (2009): *Los rostros del otro: reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad*. Barcelona. Anthropos.
- MIJARES, Enrique (2000): *'La Malinche' de Víctor Hugo Rascón Banda: actualización del mestizaje*. Universidad Juárez de Durango. Sistema Nacional de Creadores de Arte. On line.
- PAVIS, Patrice (1994): *El teatro y su recepción: Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana. Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia.
- TODOROV, Tzvetan (2003): *La conquista de América. El problema del otro*. Argentina. S. XXI.