

Fuentes de Fuentes: Paz y las raíces de *Todos los gatos son pardos*

GARY BROWER

En 1970, el novelista mexicano Carlos Fuentes publicó un drama llamado *Todos los gatos son pardos*.¹ Esta obra dramatiza, vivifica y sostiene la interpretación y la crítica de la sociedad mexicana presentadas por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* y continuadas en *Posdata* y *Conjunciones y disyunciones*.²

Este trabajo se enfocará no en un "estudio de influencias" sino en los aspectos literarios e interpretativos de un proceso logrado por dos autores mexicanos. Fuentes presenta su crítica de índole creativa en la forma de novelas y dramas, Paz en la forma de poemas y ensayos. No es un caso de plagio sino un caso de dos escritores, excelentes cada uno por su propia cuenta, que están de acuerdo y se complementan. Naturalmente, las ideas que presentan han sido atacadas por una contracrítica fuerte. Pero los contracríticos deben reconocer que las ideas de Paz y Fuentes representan no solamente un valor literario sino también un patriotismo más allá de una visión estrecha de su país. Entraremos en el drama de Fuentes más detalladamente para sacar lo más importante para este estudio.

La estructura y la trama de *Todos los gatos son pardos* se pueden describir y sintetizar de la siguiente manera:

Escena I: Soliloquio introductorio de Marina.

II: Diálogo de un mercader y un pastor, en que comentan los augurios y sueños que presagian algo apocalíptico para los Nahuas.

III: Moctezuma confronta los augures-dioses y los augurios. Noticia de la llegada de Cortés al final de la escena.

IV: Encuentro de Cortés y Marina, diálogo sobre el cristianismo y la vida. Llegada de los emisarios de Moctezuma. Victoria de Cortés sobre los indios costeros.

- V: Diálogo de Moctezuma y Cihuacóatl sobre los invasores. Reportaje de los recaudadores al imperador. Diálogo angustiado entre Moctezuma, Cuitláhuac y Cuauhtémoc.
- VI: Diálogo de Moctezuma con Cihuacóatl sobre el significado de los sucesos.
- VII: Diálogo de Marina y Cortés. Diálogo de Cortés y el padre Olmedo sobre la religión. Consolidación del poder de Cortés con los indios aliados.
- VIII: Matanza de Cholula. Un Moctezuma falso confronta a Cortés pero es descubierto. Angustia de Marina.
- IX: a) Encadenamiento de Moctezuma. Comentarios de un coro de augures. Soliloquio de Marina cuando está para dar a luz.
 b) Un coro de oidores contrapuntan a Cortés, en España ya, y Cortés siente angustia ante la falta de reconocimiento por el Rey.
 c) Ultimo espectáculo. Escena orgiástica que entremezcla el pasado y el presente, comentando sobre el México de hoy.

Como se ve, todo el drama se refiere al pasado, con los comentarios sobre el presente reservados para el final de la obra. Hay también la presentación intercalada de la trama desde el punto de vista de Moctezuma y de los españoles. La caracterización indica tres personajes principales: Moctezuma, Cortés y Marina.

El Moctezuma histórico y su proyección literaria en la obra de Fuentes tienen una correlación bastante exacta. Parece bastante exacta, es decir, si se considera su imagen no solamente en las crónicas españolas sino en los textos indios recopilados en *Visión de los vencidos*. Miguel León-Portilla describe el emperador azteca así:

El texto indígena nos pinta algo así como un retrato psicológico de la figura de Motecuhzoma agobiado por las vacilaciones. Al fin vemos al gran tlatoani (o rey) resignado, dominando su corazón para ver y admirar lo que habra de suceder.³

Sabemos por qué el emperador tan poderoso se entregaba al fatalismo y a la resignación frente a los españoles y sus aliados: (1) la identificación inicial de Cortés con la leyenda de Quetzalcóatl, (2) la visión apocalíptica de los aztecas que coincidía cronológicamente con la llegada de Cortés, (3) los augurios antes de la llegada de los españoles que predijeron la catástrofe, y (4) la culpa que sintieron los aztecas por ser usurpadores en el Valle de Anáhuac.⁴ Fuentes incluye fielmente a todas estas explicaciones en su drama. Otra vez la base literaria se funda en la inclusión de lo históricamente verídico. Pero desde lo histórico, vemos que Moctezuma tiene su proyección simbólica ya que él y todos los otros personajes son estereotipos que representan fuerzas y corrientes más grandes que los individuos. En su introducción, Fuentes describe concretamente lo que son estas fuerzas, corrientes y sus personificaciones:

El poder y la palabra. Moctezuma o el poder de la fatalidad; Cortés o el poder de la voluntad. Entre las dos orillas del poder, un puente: la

lengua, Marina, que con las palabras convierte la historia de ambos poderes en destino. . . . (p. 6)

Marina es la síntesis, la lengua, la palabra, la creación que liga y une dos mundos y dos realidades.

La multiplicidad de niveles interpretativos en esta obra es la base del proceso que utilizan Fuentes y Paz en sus obras, lo cual llamaré "historicismo simbólico." Esto puede ser definido como un proceso de atribuir significados simbólicos a varios sucesos, monumentos o personajes del pasado para comentar elementos de psicología cultural, historia y política en el presente. Y muy importante para esta "técnica" es la proyección de los varios papeles de los personajes principales. La multiplicidad de estos papeles concuerda con la multiplicidad de los niveles simbólicos.

Los distintos papeles que desempeña Moctezuma incluyen los siguientes: emperador (para los Aztecas), pagano (para el padre Olmedo y Alvarado), obstáculo a la Conquista (para Cortés), sacrificio-figura de Cristo (véase p. 162 cuando dice: "Dioses, dioses, ¿por qué me abandonaron?" por ejemplo), y ultra-ego de Cortés (en términos simbólicos). Moctezuma en su abulia complementa a Cortés con su voluntad al poder: uno es la sombra del otro. Como una unidad, representan la destrucción perpetrada y aceptada. El emperador destronado cede al soldado endiosado. La religión del indio le empuja a aceptar la destrucción, y la religión del español le empuja a lograr la destrucción del otro. Y en el juego del poder, que implica la destrucción, los dos hombres son antitéticos en su identificación con ella.

La Malinche es la síntesis creativa que proyecta un futuro entretejido para las dos culturas, las dos religiones y los dos mundos. A causa de su falta de voluntad, Moctezuma es superado por Cortés. Y con la destrucción del emperador indígena, Cortés es superado por Marina como fuerza vital. La triada de estos personajes se convierte en dialéctica hegeliana de tesis, antítesis, síntesis en la obra de Fuentes. Y la dialéctica de Hegel es básica en la estética de Octavio Paz.⁵

También se aprecian diversos aspectos de Cortés en la obra. Si el emperador es simbólicamente una sombra de Cortés, también se puede decir lo contrario. En Cortés vemos las siguientes representaciones: (1) *teúl* (dios) a los indios, después aceptado como, (2) hombre por ellos, (3) amante/esposo de Marina—padre de un pueblo mestizo, (4) conquistador, (5) vengador de la fe católica, y más importante su auto-descripción simbólica, (6) Don Nadie. Este último papel es el más difícil de explicar, comparado a los otros que son obvios. Cortés, vencedor del imperio de México, es vencido después por su propio imperio español cuando no recibe el reconocimiento del Rey.

Cortés nos señala su propia proyección simbólica cuando dice: "Hay que ser un Don Nadie para cambiar las dulzuras de España por las penurias y peligros de estas tierras desconocidas." (p. 65); "Nada tiene que perder Don Nadie. Y toda astucia será buena con tal de ser alguien. El hijo pródigo no regresará con las manos vacías a su casa." (pp. 68-69); "Nada tiene que perder Don Nadie." (p. 155); "Yo . . . yo no soy nada . . ." (después de que Marina le acusa de ser un dios) (p. 82). En un nivel, Cortés no es nadie en el sentido de que no es un

“hijo de algo”—hidalgo—sino que viene de una familia extremeña pobre. En otro nivel, Cortés y Moctezuma son “Don Nadie” los dos en términos de individuación psicológica y caracterización literaria ya que representan imperios y fuerzas más grandes que ellos mismos. Pero obviamente la auto-descripción en forma abstracta tiene un significado simbólico, y no podemos olvidar la importancia del concepto de Don Nadie en la obra de Octavio Paz:

No sólo nos disimulamos a nosotros mismos y nos hacemos transparentes y fantasmales; también disimulamos la existencia de nuestros semejantes. [. . .] los disimulamos de manera más definitiva y radical: los ninguneamos. El ninguneo es una operación que consiste en hacer de Alguien, Ninguno. La nada de pronto se individualiza, se hace cuerpo y ojos, se hace Ninguno. (*El laberinto de la soledad*, p. 40)

Cortés “ningunea” a Moctezuma, y es el padre español de Ninguno; es un Don Nadie en el nivel de símbolo propuesto por Paz.

La presencia de Cortés/Don Nadie que ningunea a Moctezuma/Ninguno crea un vacío con la destrucción de un imperio. La *presencia* del poder de la voluntad de Cortés y la *ausencia* del poder de la voluntad de Moctezuma se complementan. El emperador azteca dice en la Escena Nueve:

Moctezuma y Cortés son los juguetes de dos imperios. Fatal Moctezuma, voluntarioso Cortés: los dos, simples agentes de la fatalidad; él como yo, yo como él . . . opuestos ambos, más que al otro, a su propio yo, al íntimo adversario que a mí me corroe y paraliza, y que a Cortés lo corroe y activa. [. . .] Cortés, Cortés, Cortés: mi mellizo ciego, como yo soy su frágil doble; Cortés, ni dios, ni hombre, sólo mi propio yo, el yo adversario de Moctezuma, la segunda voz de Moctezuma . . . (p. 168).

Luego Fuentes extiende los hombres-dioses-símbolos que son Cortés y Moctezuma hacia un comentario más amplio: el poder desdoblado sintetizado refleja la historia de México en varios niveles a la vez. Moctezuma nos dice:

El poder de México es indivisible. Poder único pero con doble destino; yo no lo usé; tú, Cortés, sí lo usaste; pero ni tú pudiste usarlo si yo no lo pierdo, ni yo perderlo si tú no lo usas . . . (p. 169).

Las dos caras del Hombre (y del Dios) del poder reflejan, para Fuentes y para Octavio Paz, una dicotomía fundamental de la cultura de la psicología, sociología, política, economía y las demás bases de la nación mexicana.

En *Posdata*, Paz revela el fondo de las palabras de Cortés y Moctezuma, y sus implicaciones:

Si el hombre es doble y triple, también lo son las civilizaciones y las sociedades. Cada pueblo sostiene un diálogo con un interlocutor invisible que es, simultáneamente, él mismo y el otro, su doble. [. . .] La dualidad no es algo pegado, postizo o exterior; es nuestra realidad constitutiva: sin otredad no hay unidad. [. . .] La otredad es una proyección de la unidad: la sombra con que peleamos en nuestras pesadillas; y a la inversa, la unidad es un momento de la otredad . . . (p. 103).

La relación de la dualidad con la unidad implicada en esta obra de Fuentes y en muchas de Paz, es la dialéctica hegeliana. La oposición dualista llega a ser la correlación dualista en la trascendencia simbólica. Y la trascendencia es Marina.

Dentro del "historicismo simbólico" de Fuentes (y Paz), se puede interpretar el triunvirato de los personajes principales del drama en diferentes maneras, desde distintas perspectivas. Básicamente se puede señalar significados en la dialéctica así: Moctezuma (tésis), Cortés (antítesis), y Marina/Malinche (síntesis). En términos raciales/sexuales, las tres figuras representan una dialéctica entre el indio, el europeo, y la madre del mestizaje. En términos religiosos europeos el pagano y el cristiano se sintetizan en la proyección sincretista de la Marina/Malinche. En términos religiosos de la simbología indígena, la dialéctica se forma entre Moctezuma-Huitzilopochtli, Cortés-Quetzalcóatl, Marina/Malinche-unidad de la destrucción y creación. Mezclando las dos tradiciones simbólicas, el sacrificio de Cristo se asocia con Moctezuma, el retorno eterno de Quetzalcóatl, con Cortés, y la superación femenina después de la destrucción de estas deidades masculinas, con Marina/Malinche.⁶ En términos de la pirámide simbólica que propone Paz en su *Posdata* la dialéctica es: Moctezuma (Rey de la Pirámide), Cortés (*aussenseiter*, extranjero a la Pirámide), y Marina/Malinche (eslabón entre Pirámide y extranjero). En términos de fuerzas colectivas la dialéctica es, como hemos visto: Moctezuma (fatalismo), Cortés (voluntad), Marina/Malinche (combinación). Y en términos de símbolos temporales la dialéctica puede ser personificada así: Moctezuma (el pasado), Cortés (el presente), y Marina/Malinche (futuro).

Octavio Paz comenta la simbología importante de la pirámide en *Posdata* cuando dice:

La pirámide asegura la continuidad del tiempo (el humano y el cósmico) por el sacrificio: es un espacio generador de vida. La metáfora del mundo como montaña y de la montaña como dadora de vida se materializa con pasmosa literalidad en la pirámide.⁷

O sea, que la pirámide como metáfora dialéctica es usada como eslabón entre dos realidades: lo humano y lo mítico, la vida y la muerte, la creación y la destrucción, que en sí proyectan otras pirámides. La pirámide como sitio sagrado de sacrificio para los aztecas existía en Tlatelolco.

En la sexta escena de *Todos los gatos son pardos*, Marina le habla de la pirámide a Cortés que está durmiendo:

Has llegado a una nación construida como una pirámide. [. . .] Pirámide la tierra [. . .] Pirámide también el estado [. . .] Y pirámide del alma [. . .] En la cima de la pirámide, allí donde se encuentran la piedra, y el cielo, debe haber por lo menos una voluntad única, una reunión del cuerpo y el alma en medio de tantas separaciones de la materia y el sueño. (p. 97)

La pirámide como dialéctica que unifica y supera a la antítesis es la síntesis de tierra, alma y estado, que es concreta, abstracta y metafórica a la vez. Es concreta en el sentido de que la pirámide realmente existía (en el período azteca)

como lugar de sacrificio ritual—y, por extensión temporal, también fué Tlatelolco (sitio anciano de la pirámide sacrificial) donde el ejército mexicano mató a tantos estudiantes en 1968. Y la pirámide es abstracta en términos de ser un concepto usado por Fuentes y Paz para interpretar la historia mexicana. Es metafórica también como imagen para ligar el pasado con el presente, así como lo humano con lo mítico, espiritual o religioso. Ramón Xirau describe así el proceso de la dialéctica interpretativa de Paz:

. . . Vemos que Paz concide la dialéctica como movimiento entre lo Uno y lo Otro; como pensamiento binario presidido por la conciencia de este pensamiento; como filosofía de la historia (caso del marxismo) delimitado a un momento de la historia. Lo concibe, principalmente, como unión de los opuestos más allá de las oposiciones.⁸

En otras palabras, el proceso que utiliza Paz—explicado elementalmente—es que toma un personaje o un suceso en el pasado, lo relaciona con el presente y describe aspectos de la psicología cultural y nacional a base de la relación simbólica y metafórica entre las dos realidades temporal-espaciales. Fuentes dramatiza la dinámica de esta relación en *Todos los gatos son pardos*, enfocándose en la Conquista, y haciendo sus comentarios sobre el México de hoy utilizando la imagen de la pirámide como Paz los utiliza en *Posdata*. Esto es su “historicismo simbólico.”

La relación del pasado con el presente, lograda a través de la simbolización de una imagen clave de la historia mexicana, es un proceso que tiene su aspecto alegórico. La mezcla de dioses y humanos es uno de estos elementos que ayuda a crear la alegoría. Técnicamente, la intercambiabilidad de seres humanos y extra-humanos produce mucho del espectáculo de la obra, el uso de máscaras que nos hace pensar en la *commedia dell'arte*, y el coro, canto y la máscara del drama griego antiguo. Las máscaras son importantes para el intercambio entre lo humano y lo divino; se puede ver esto en su uso por los tres augures que se transforman en dioses (Huitzilopochtli, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca). El cambio en los papeles y las personalidades del hombre y de los dioses personificados implica “máscaras” psicológicas. Las máscaras reales utilizadas en el drama por los augures que cambian para ser dioses tienen una base importante para su uso. Otros ejemplos de la máscara, el papel social y la relación entre hombres y dioses son: (1) el doble de Moctezuma enviado por el emperador azteca (considerado deificado) a Cortés para engañarle y desviarle de su camino a México; (2) el juego entre Cortés el hombre y el Cortés considerado un *teúl* por los indios; (3) Marina endiosada. O sea, que los tres personajes principales tienen algo de hombre y algo de dios en sus papeles históricos y simbólicos. Los distintos papeles de los de Cortés, Marina y Moctezuma paralelan el uso de las máscaras.

Cuando Cortés es confrontado por el doble del emperador azteca, un falso Moctezuma, no es engañado. Pero esta confrontación es la base de un comentario sobre el tema de hombres y dioses. Cortés dice, hablando al doble:

¡No somos sino máscaras! Esperabas a los dioses. Los dioses han llegado. Las máscaras han caído. Ya no tienes que esperar más. ¡De-

rrumben los ídolos! [Huyen el falso Moctezuma y los guerreros. . . .]
Yo no soy ningún dios! ¡Yo sólo soy un hombre! ¡No tengo más rostro
que el de Hernán Cortés! (p. 149)

Aquí las máscaras cambiantes, los rostros cambiantes, los papeles cambiantes crean una tensión entre apariencias y realidades, una ambigüedad entre el hombre y el dios. Y vemos la misma idea en boca de Moctezuma cuando dice en monólogo:

Dioses, dioses, ¿por qué me abandonaron? . . . Traté de servir a los dos principios divinos. . . . Dioses, dioses: ¿acaso los traicioné? ¿acaso no comprendí lo que me dijeron? [. . .] ¿Dónde está ahora Cortés? [. . .] ¿No han de mostrarse nunca los rostros en esta tierra? ¿Siempre, como el dios Quetzalcóatl, hemos de huir espantados de nuestros rostros? ¿Nunca hemos de encontrar la cara que esperábamos ver? (pp. 162-3)

Las respuestas a estas dos preguntas de Moctezuma son retóricas hasta cierto punto e irónicas también. No va a ver el emperador azteca las caras de dioses (y la respuesta es "no" entonces), pero va a ver las caras de hombres que en sus papeles histórico-apocalípticos tomarán el papel de dioses en la destrucción de toda una civilización. Y obviamente esta destrucción del imperio azteca tiene que ver *en parte* con el juego entre papeles, rostros y máscaras, el juego entre dioses y hombres.

¿Cómo pudiera haber sido cambiada la historia si los indios no hubieran creído al principio que los españoles fueran dioses? Aunque sea una pregunta hipotética, creo que las implicaciones son obvias. De todos modos, Paz, otra vez, pone en perspectiva esta discusión:

¿Cuál es el juego de los dioses? Juegan con tiempo y su juego es la creación y la destrucción de los mundos. Oposición entre el trabajo y el juego divino: el hombre trabaja para comer, los dioses juegan para crear. Mejor dicho, para ellos no hay diferencia entre jugar y crear: cada una de sus piruetas es un mundo que nace o que se aniquila. Creación y destrucción son nociones antitéticas para los hombres pero idénticas para los dioses: todo es juego. En sus juegos [. . .] los dioses crean, destruyen y, a veces, se autodestruyen. Al inmolarse, recrean al mundo. El juego de los dioses es un juego sangriento que culmina en un sacrificio que es la creación del mundo. (*Posdata*, pp. 111-112)

Es decir, que la interpenetración del hombre y del dios implica la interpenetración de la creación y la destrucción. La muerte del imperio azteca implica el nacimiento del pueblo mexicano (mestizo) de hoy. Y la síntesis es Marina en sus distintos papeles y múltiples rostros. Marina representa una síntesis porque participa en una destrucción y en una creación a la vez. Y por eso es humana e histórica, deificada y simbólica. Comenta sus propios y diferentes papeles utilizando sus tres nombres: Marina (Madre; puente verbal entre lo indígena y lo europeo), Malinche (Madre del mestizaje mexicana; Amante de Cortés; la Chingada), y Malintzin (Madre-diosa primitiva; Madre-Tierra de creación). En un momento ella dice:

Sírvelo, mujer, sirve a tu hombre, y te servirás. Recuerda la historia de tu patria; recuerda el nombre de la antigua diosa que te dio su propio nombre: Malinaxóchitl, sacerdotisa del alba. . . . [. . .] Un día cesó el dominio de la mujer sobre esta tierra y empezó el del hombre. (p. 73)

Paz insiste en la importancia de esta metamorfosis sexual de los dioses aztecas antes de la Conquista y su derrota con la Conquista. Especialmente porque da aún otras dimensiones a Marina. Paz describe a "la Chingada" (Malinche) como "La Nada"—y esto cabe si recordamos su relación con la destrucción apocalíptica de un imperio.⁹ En el drama, estas facetas del personaje se reflejan en sus distintos nombres: en su papel de la Malinche, es pasiva y traidora; en su papel de Marina es activa, un eslabón entre dos realidades en conflicto; y en su papel de Malintzin, es sintética, relacionándose con fuerzas primitivas y primordiales, creativas y destructivas. Dice esta mujer-símbolo, hablando al Cortés dormido: "Sueñame, señor: soy aire; tócame, señor: soy fuego; bébeme, señor: soy lluvia; conquístame, señor: soy tierra" (p. 98). En otras palabras, se revela a sí misma como mítica, simbólica, arquetípica, una mujer hecha de todos los elementos primitivos del universo; una Madre-Tierra verdadera.

Comentando estas proyecciones de Marina/La Malinche/Malintzin, ella misma reconoce su importancia en un monólogo de la última escena del drama. Es un momento-cumbre de la obra en que Marina empieza a dar a luz a su hijo de dos mundos, y dice:

Oh, sal ya, hijo mío. . . . Sal, hijo de la traición . . . sal, hijo de puta . . . sal, hijo de la chingada . . . adorado hijo mío, sal ya. . . . [. . . .] Tú eres mi única herencia, la herencia de Malintzin, la diosa, de Marina, la puta, de Malinche, la madre. . . . (pp. 173-5)

La ambigüedad de lo positivo (creativo) y lo negativo (destructivo) de las palabras de Marina en este monólogo, corresponde al doble carácter de la psicología cultural e histórica de México en el análisis de Paz.

Subrayando el monólogo de Marina, el coro de augures empieza a cantar, parodiando la "Salve María":

Malintzin, Malintzin, Malintzin; Marina, Marina, Marina; Malinche, Malinche, Malinche, . . . Madre nuestra putísima . . . en el pecado concebida . . . llena eres de rencor . . . el demonio es contigo . . . maldita eres entre todas las mujeres . . . y maldito es el fruto de tu vientre. . . . (p. 175)

Aunque tiene una amargura detrás, posiblemente lo más importante no es la sátira del pasaje sino la combinación de lo cristiano y lo pagano en términos religiosos. Es una especie de oración-maldición, una síntesis de los papeles de Marina. Pero con la maldición por lo menos hay algo de vindicación porque su hijo heredará la tierra mexicana. No hay vindicación para Cortés, como vemos en la penúltima parte del drama. Cortés vuelve a España un conquistador ignorado; el Rey no le da ni importancia ni honor. Cortés es acusado en la Corte de haber usurpado el poder y la posición del Rey. Cortés pierde su dominio

recién conquistado como Moctezuma ha perdido lo mismo; y efectivamente, Cortés llama al emperador azteca, "mi gemelo ciego" (p. 185).

Hablando de su drama en el prólogo, Fuentes dice que *Todos los gatos son pardos* es "... a un tiempo monólogo y diálogo; pero también, con suerte, coro" (p. 5). Y sin duda logra estructuralmente una interrelación entre la dialogación, los soliloquios de Marina, Cortés y Moctezuma, y el uso del coro para relacionar lo histórico con lo simbólico. Pero en el contenido de la obra, las ideas son más grandes que los personajes, que por consiguiente son estereotipos, más que humanos. Este drama es, entonces, un drama de tesis. Y por eso Fuentes lo llama "... Respuesta a mí mismo y contestación a México." (p. 5)

Como una parte de esta contestación intercala el autor dos poemas aztecas en el drama, uno recitado por un poeta de la Corte y otro por el coro. Este último es interesante porque Fuentes cita directamente de dos poemas, combinando varios versos de "Se ha perdido el pueblo mexícatl" y "Los últimos días del sitio de Tenochtitlán":

¿Adónde vamos?, ¡Oh amigos!,
el humo se está levantando; la niebla se está
extendiendo . . .

Llorad, amigos:
gusanos pululan por calles y plazas,
y en las paredes están salpicados los sesos.
Rojas están las aguas.
Se nos puso precio.
Precio del joven, del sacerdote,
del niño y de la doncella.
Llorad, llorad,
tened entendido que con estos hechos
hemos perdido la nación azteca. (p. 173)¹⁰

Aparentemente Fuentes combina ciertos versos de estos dos poemas para captar la tristeza trágica de la caída del imperio indígena: un poema de la combinación relata la tristeza de la pérdida de la nación mexicana, y el otro relata la dureza del sitio de México por Cortés. Dramáticamente, el coro nos da el poema híbrido inmediatamente antes del último soliloquio importante de Marina; por eso sirve como una especie de revelación del alma común que contrasta con los sentimientos individuales de Marina que siguen.

No podemos terminar una discusión de *Todos los gatos son pardos* sin volver a la imagen de la pirámide, especialmente cuando enfocamos en la última parte de la última escena. La importancia de esta escena es que Fuentes termina la obra modernizando lo antiguo, haciendo una correlación entre el sacrificio azteca de los escogidos en la pirámide de Tlatelolco, la matanza de los indios en el Templo de Cholula por los españoles, y la matanza de estudiantes universitarios en Tlatelolco en 1968. En el drama, la muerte del estudiante, y la relación de Moctezuma con su muerte, parece implicar que el Presidente de México tiene la culpa, hasta cierto punto, de la tragedia de Tlatelolco.

Pero un simple acto de echar culpa o de criticar a México no es la *razón de ser* de esta obra de Fuentes, ni de las obras de Octavio Paz que han influido en

él. Estas obras analizan y dan unas posibilidades de interpretación de la sociedad mexicana de hoy como reflejo de ciertos aspectos de su pasado que muchos no quieren reconocer. La dialéctica temporal del pasado y presente es modificada en dialéctica moderna de cuerpo/no-cuerpo según Paz en *Conjunciones y disyunciones*; y en desarrollo/subdesarrollo en *Posdata*. De todos modos, la dialéctica como instrumento de interpretación es importante en la obra de Paz y en *Todos los gatos son pardos* de Fuentes. Pero no es el simple uso de la dialéctica por parte de estos dos grandes escritores lo que es importante, sino la interpenetración de sus ideas.

University of New Mexico

Notas

1. (México: Ed. Siglo XXI, 1970.)
2. Relaciones literarias entre Paz y Fuentes, especialmente en referencia a las novelas de Fuentes, han sido comentados por varios críticos. Véase por ejemplo el capítulo cuatro del libro de Joseph Sommers, *After the Storm: Landmarks in the Modern Mexican Novel* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1968), especialmente pp. 132-145.
3. Miguel León-Portilla, ed., *Visión de los vencidos*. (México: UNAM, 1969), 4a ed., p. 34.
4. Paz dice: "La llegada de los españoles fue interpretada por Moctezuma . . . no tanto como un peligro 'exterior' sino como el acabamiento interno de una era cósmica y el principio de otra." En *El laberinto de la soledad* (México: FCE, 1959), 2ª ed., p. 85. Los presagios de la llegada de los españoles descritos en el primer capítulo de *Visión de los vencidos* son exactamente los mismos presentados por Fuentes en la tercera escena de su obra.
5. Véase el artículo de R. D. Souza sobre la dialéctica, "World, Symbol and Synthesis in the Poetry of Octavio Paz," *Hispania*, XLVII, 1 (March, 1964), 60-65.
6. "El mexicano venera al Cristo sangrante y humillado, golpeado por los soldados, condenado por los jueces, porque ve en él la imagen transfigurada de su propio destino" (p. 75). "La derrota de estos dioses—[. . .]—produjo entre los fieles una suerte de regreso hacia las antiguas divinidades femeninas. Este fenómeno de vuelta a la entraña materna, [. . .], es sin duda una de las causas determinantes de la rápida popularidad del culto de la Virgen" (p. 67). Y en la siguiente página, "Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés." Paz, *El laberinto de la soledad*.
7. Paz, *Posdata* (México: Ed. Siglo XXI, 1970), p. 48.
8. Ramón Xirau, *Octavio Paz: El sentido de la palabra*. (México: Ed. Joaquín Mortiz, 1970), p. 116.
9. Es interesante notar que Paz propone La Malinche y Cuauhtémoc como dos símbolos antagónicos de La Conquista pero Cuauhtémoc no hace un papel importante en *Todos los gatos son pardos* de Fuentes.
10. Estos dos poemas aparecen en Miguel León-Portilla (Ed.), *Visión de los vencidos* (México, UNAM, 1969), 4ª ed., pp. 165-167. Los tres primeros versos de éste son versos cuatro y seis de "Se ha perdido el pueblo mexícatl"; los versos cuatro/cinco/seis son los tres primeros versos de la tercera estrofa de "Los últimos días del sitio de Tenochtitlán"; versos siete/ochos/nueve constituyen la séptima estrofa de "Los últimos días"; y los últimos tres versos son los mismos que los tres primeros versos de la última estrofa de "Se ha perdido el pueblo mexícatl."