

Consideraciones temáticas-estéticas en torno a *Todos los gatos son pardos*

JOSEPH CHRZANOWSKI

Es fenómeno bastante universal volver al pasado en determinado momento de crisis nacional a fin de indagar sobre sus causas. Quizás en ningún país hispanoamericano se haya visto tal tendencia más que en el México contemporáneo. A partir de la Revolución de 1910, que Octavio Paz ha denominado "movimiento tendiente a reconquistar nuestro pasado, asimilarlo y hacerlo vivo en el presente,"¹ numerosas han sido las tentativas de remontarse a épocas anteriores para explicarse el mexicano, darle sentido a su historia, o para descubrir y definir su propia identidad nacional e individual.² Junto con Paz, han encabezado este proceso de auto-análisis, Samuel Ramos en el campo del ensayo y Carlos Fuentes en el literario.

Que se manifiesta a tal grado dicho fenómeno en México no es de extrañar, ya que su cultura está fundada en una mitología según la cual lo cíclico es elemento constitutivo de una visión de la vida. Quetzalcóatl, Xipe Tótec, Huitzilopochtli son algunos símbolos vitales de que en México la vida se reduce a retorno inevitable, regeneración y renacimiento, fundiéndose de manera especial, pasado, presente y futuro. Testimonio gráfico de ello es el arte mexicano antiguo que "consiste, precisamente, en elaborar un tiempo y un espacio amplísimos en los que quepa tanto el círculo implacable de la manutención del cosmos, como la circularidad de un perpetuo retorno a los orígenes, como la circulación de todos los misterios que la racionalización no puede acotar."³

El tema del pasado ineludible y repetidor ha llegado a ser constante en la obra de Carlos Fuentes. En algunos casos, se enfoca desde un punto de vista psicológico, según el cual el personaje se encuentra ligado al pasado, o por no poder deshacerse de las causas de un sentimiento de culpabilidad (Artemio Cruz), o por un deseo nostálgico de recuperar una época ya perdida para siempre (el narrador de "La muñeca reina"; Elizabeth de *Cambio de piel*). Con más frecuencia, el tiempo en las obras de nuestro autor se relaciona con lo mitológico, ora sugiriendo que el

origen cultural indígena del mexicano le sea inescapable (“Chac Mool”; Ixca Cienfuegos), ora sirviéndose para explicar la experiencia nacional, sobre todo en un contexto de sacrificio, regeneración y renacimiento (alusiones a Huitzilopochtli en *La región más transparente* y a Xipe Tótec en *Cambio de piel*). En todo caso, al plantearse la relación entre pasado y actualidad, queda implícito el enlace de éstos con el futuro, hecho de relevancia particular para México, cuya matriz histórica-cultural, como ya observamos, resulta ser lo cíclico. Es con este fondo que iniciamos nuestra discusión de una de las dos obras dramáticas de Carlos Fuentes: *Todos los gatos son pardos*.

El enlace armónico entre anécdota y estructura en *Todos los gatos son pardos* atestigua su carácter histórico-cultural fundamental. Tanto los personajes principales—figuras históricas todas—como la disposición escénica de la obra, responden a un propósito aparente de recrear la tragedia de la conquista y dar expresión viva a la frecuentemente planteada problemática nacional de la identidad: el mestizaje y la orfandad como factores determinantes en el desarrollo de la psique mexicana.

El primero de los tres actos de que se compone el drama se remonta a los albores de la conquista, y admite una subdivisión en cuatro escenas: 1) los augurios que pronostican el retorno de Quetzalcóatl, “el dios blanco y barbado” con quien Moctezuma va a identificar a Cortés; 2) la llegada de éste y los primeros contactos entre españoles e indios—facilitados por la intermediaria Marina; 3) el enterarse Moctezuma de que “los pronósticos” se habían cumplido, la insistencia por parte de Cihuacoatl de que los recién llegados no eran *teules*, y su advertencia de la inevitabilidad de contienda; y 4) la reafirmación de la determinación de Cortés de llegar hasta Tenochtitlán, sede del imperio azteca.

Establecidas así la época y la situación históricas, Fuentes sigue en el segundo acto el mismo patrón de alternar las escenas, enfocando ahora a Cortés, ahora a Moctezuma. La gran diferencia estructural entre los actos es que una vez iniciada la conquista, el líder español domina la acción en lugar del rey azteca. El segundo acto consta de tres escenas: 1) Cortés conversa primero con Marina y luego con el padre Olmedo, dejando resaltar el sello personal que él quiere imprimir a la conquista, negando su supuesta responsabilidad al trono, a la iglesia, y a la categoría divina que le atribuyen los indios; 2) Moctezuma busca alguna manera de defenderse de Cortés, pero termina dispuesto a declararse tributario suyo; 3) llegados los españoles a Cholula, se lanzan a la conquista sangrienta y despiadada de los indios. Tal disposición escénica concuerda con la naturaleza antagónica del enfrentamiento de las dos razas, e indica una compenetración eficaz de fondo y forma.

El tercer acto, que apenas llega a la mitad de la extensión de los anteriores, presenta a los tres protagonistas después de llevarse a cabo la derrota de Moctezuma. El drama histórico en cuanto concierne a la conquista misma acaba en tono sombrío. Moctezuma, tras un soliloquio emocionante, es matado; Cortés, traicionado por sus capitanes y acusado de numerosos crímenes, rechaza a su “ingrata” España; y, finalmente, Marina—diosa, amante, madre—cumple su destino al dar a luz al “hijo de la chingada,” el primero de una nueva estirpe.

Temática y estructuralmente es significativa en este acto la presencia simultánea en el escenario de todos los personajes principales. Al reunirlos de tal forma

por primera vez, el autor demuestra (a lo Octavio Paz⁴) que de este acontecimiento único, de la mezcla de sangres y culturas ajenas, de una relación tenue e ilícita entre Marina, representante de una cultura encabezada por uno que ha querido "ser nadie," y Cortés, que afirma "yo no soy nada," ha nacido el primer mexicano. Marina, en el largo soliloquio que dirige a su hijo que está por nacer, resume el significado cultural de la conquista, lo cual constituye, por consiguiente, tema importante de *Todos los gatos son pardos*:

Tu padre nunca te reconocerá, hijito prieto; nunca verá en ti a su hijo, sino a su esclavo; tú tendrás que hacerte reconocer en la orfandad, sin más apoyo que las manos de espina de tu chingada madre. Emborráchate, hijo de la tristeza, fornicar, canta, baila, vístete con los colores de la tierra, huermanito hijo de la tierra, para que la tierra rescite en el barro de tu cuerpo hambriento: haz de nuestra tierra una gran fiesta secreta, invisible . . . una fiesta; no tendrás otra comunión en tu soledad. . . . (p. 115)

Bien que casi toda esta obra trata de la conquista, con miras evidentes a descubrir en ella las raíces históricas, culturales y psicológicas de la "mexicanidad," quedan por resolverse dos preguntas básicas antes de poder llegar a una conclusión definitiva con respecto a su valor artístico, su verdadero tema y la intención del autor. Nos referimos al título de la obra y a su desenlace corto, que a primera vista parecen ser muy ajenos a la temática ya expuesta.

Para la última escena del drama, Fuentes hace volver al escenario numerosos personajes, tanto principales como secundarios, ya vestidos todos a la moda actual:

Aparecen el Mercader y el Pastor, vestidos con huaraches y overoles, cargando fardos, cubriéndose siempre los ojos con una mano contra el resplandor de los avisos de gas neón; los soldados, vestidos de policías; el padre Olmedo, con la vestimenta de un arzobispo; Cihuacoatl, un limosnero ciego; Sandoval, Alvarado, Olid, Ordás y Portocarrero como hombres de negocios modernos, con cartapacios y elegantes trajes de tres botones; Marina como fichadora de cabarets; Cortés como general del Ejército de los Estados Unidos; le acompaña el Marinero, con el uniforme de la infantería de marina norteamericana. Aparece Moctezuma, vestido de negro, con una banda presidencial neutra sobre el pecho. Entra Cuauhtémoc como joven a la moda; le acompañan las Doncellas de Moctezuma, vestidas de minifaldas; la música de rock (los *Rolling Stones* tocando *Let it Bleed*) vence a los cánticos indígenas; los enanos, albinos y jorobados aparecen con trajes de payasos de carpa, hacen cabriolas, etc. Todos llevan puestos anteojos de sol, salvo el Mercader y el Pastor. (pp. 123-24)

Esta acotación, de valor simbólico poco sutil, y la brevísima escena final que se desarrolla en menos de dos páginas, constituyen un desvío brusco y dramático del enfoque histórico-cultural mantenido durante toda la obra, y significan la transformación de ésta en arma política.

Por una parte, la aparición de Moctezuma vestido de presidente hace explícita la crítica del gobierno mexicano aludida, anteriormente, cuando cinco personajes anónimos—símbolo acertado del pueblo—comentaban:

Mujer—El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco.

Hombre 1—En Tlatelolco asesinó Moctezuma a los soñadores.

Hombre 2—En Tlatelolco asesinó Alvarado a los cantantes.

Mujer—Alvarado, rojo como Tonatiuh el sol, mandó cerrar las entradas, cercó a los cantantes, los lanceó, acuchilló y atravesó con las espadas. Todos querían huir; algunos escalaron los muros; pero no pudieron salvarse. A los cantantes los decapitaron; a los danzantes les abrieron las entrañas; a los músicos les cortaron los brazos.

Tlatelolco será siempre el lugar del crimen.⁵

Esta crítica obvia del gobierno de Díaz queda reforzada al recordar que había sido el mismo Moctezuma quien predijo su "inmortalidad": "Moctezuma será siempre el amo de México . . . pues mientras un solo hombre pueda dominar a los demás hombres, Moctezuma seguirá viviendo" (p. 112).

Por otra parte, la presencia del marina y de Cortés vestido de general norteamericano significa de forma paralela que la fuerza motriz del drama, tanto como de la historia mexicana, ha sido un concepto cíclico de la vida.⁶ Otra vez, el drama reviste carácter netamente político al señalarse que tal como el español se apoderó del rey azteca, quien a su vez usurpaba territorio ajeno, el pueblo mexicano se encuentra al borde de otra conquista—ya procedente del norte. Sin embargo, y he aquí otro giro inesperado, la nueva invasión que pinta Fuentes se extiende más allá de las fronteras mexicanas. Se pone fin a la obra con una serie de breves alusiones al racismo, a la explotación, al turismo en su peor forma, a la intervención política estadounidense, a la represión, y al materialismo, que se sugiere son características de la vida no sólo de México, sino de toda la América del Sur. Es de notar que las causas de la crisis son tanto interiores como exteriores, tal como en el siglo XVI.⁷ De esta forma se refuerza el concepto de que la nueva "conquista" representa una amenaza tan profunda y abarcadora como la primera, alcanzando lo económico, social y cultural. Al igual que en *El gran teatro del mundo*, los nombres y las caras de los "actores" han cambiado, pero los papeles siguen iguales. Como se comenta a través de Cortés: "Los imperios no han hecho más que pasar de unas manos a otras, desde Alejandro a Carlos" (p. 74). De aquí el significado del título.

En términos estéticos, Fuentes ha corrido cierto riesgo al cambiar tan repentinamente el enfoque histórico-cultural de la obra a uno esencialmente político. Además, ha hecho caso omiso de su propia advertencia de que "the creative writer should be creative when he is a writer, when he is a novelist or poet, and should be political when he is a political writer. The point is not to mix the two things."⁸ Hay que reconocer, sin embargo, (y más en el caso de un autor tan comprometido como Fuentes), que quedarse callado no es siempre posible. Como el autor aseveró en palabras bastante proféticas al comentar la pobreza en Tlaxcala durante su famosa conferencia dictada en el Instituto Nacional de Bellas Artes: "¿Es de extrañar que el escritor, en más de una ocasión, deba desviar su método de creación, indirecto, ambiguo, y reclamar, con palabras obvias, lo que los medios de difusión, las derechas sindicales y las instituciones políticas del mundo mexicano del silencio jamás dicen?"⁹

La pregunta que queda por contestarse, por lo tanto, es si en *Todos los gatos*

son pardos el autor ha podido "llevar los dos caballos con la misma rienda: el caballo estético y el caballo político . . . [y] no sacrificar una cosa por la otra."¹⁰ Afirmamos que sí lo ha logrado al haberse apelado al recurso literario del símbolo de tal forma que el mensaje político de la obra se une íntegramente con su fondo cultural, histórico y mitológico.

El símbolo a que nos referimos es el sol, al cual se hace referencia directa al repetirse a lo largo de la última escena estas palabras: "No me mires a los ojos, / que en América es muy fuerte el sol" (p. 124). Como bien se sabe, el sol forma parte esencial de la mitología azteca. De hecho, Huitzilopochtli, el dios tribal de los aztecas, era dios solar que diariamente cumplía el rito cíclico de nacimiento-muerte-regeneración—renacimiento. En tal contexto, la referencia al sol sirve para subrayar de forma tajante el paralelismo sugerido entre pasado y presente.¹¹

También hay alusión indirecta al sol en esta escena al llevar todos los personajes anteojos oscuros, hecho que parece intimar que el sol está cerca de su cenit. Aceptando este supuesto, viene muy al caso la observación de Paz de que "al mediodía, durante un instante, todo se detiene y vacila; la vida, como el sol, se pregunta a sí misma si vale la pena seguir."¹²

En términos del mensaje político del drama, podemos inducir que el autor ha querido dar a entender que no obstante lo inevitable del proceso cíclico—tanto el mitológico como el histórico—hay un momento (en el curso del día, el mediodía; en el curso de la historia, la actualidad) cuando el pasado y el futuro se funden en la coyuntura decisiva del presente. Es el momento de crisis; la hora de escoger, como antaño, entre dos alternativas: vida y muerte; dejarse vencer por el invasor y el opresor, o resistir.¹³

Con las mismas insinuaciones ideológicas, pero de forma más dramática, el autor reitera esta idea al hacer terminar su drama con la aparición de Quetzalcóatl, figura mítica y cultural que se identifica con una serie enigmática de manifestaciones, desapariciones y retornos.¹⁴ El hecho de que se esperaba la vuelta definitiva suya en el momento de llegar los españoles, da lugar a la confusión por parte de Moctezuma con respecto a la identidad de Cortés, concepto reiterado a lo largo del primer acto de la obra. También conviene recordarse el mito nahua de los orígenes, en el que, al describirse la hoguera cósmica encendida por los dioses en Teotihuacán, aparece Quetzalcóatl: "Bajo la advocación de Nanahuatzin, el penitente señor de las llagas, es Quetzalcóatl mismo quien en realidad se arroja en la hoguera y se transforma en el sol."¹⁵ Este enlace simbólico con lo cíclico también lo vemos en la imagen de Quetzalcóatl como "serpiente emplumada." En las palabras del mismo Fuentes: "El arte circular del México antiguo posee la forma de una serpiente emplumada que se devora a sí misma: es la imagen de Quetzalcóatl. Su tiempo y su espacio se niegan a resolverse en una ilusión lineal."¹⁶

La importancia de Quetzalcóatl en cuanto a hacer discernir el verdadero intento de *Todos los gatos son pardos*, se puede ver al comienzo del primer acto, cuando conversan los augures:

Augur 1—El dios que huyó hacia el mar, hacia el oriente, prometiendo que regresaría. . . .

Augur 2—En paz; si los hombres habían cuidado la tierra en paz. . . .

Augur 3—Con la guerra, si los hombres habían devastado su propia tierra y oprimido a los propios hombres. (p. 31)

De esta forma, la tesis de Fuentes queda explícita: en México, como en toda Hispanoamérica, se está llegando a una encrucijada histórica, la hora de transición inminente de una época a otra. Es el retorno del momento de confrontarse oprimido, opresor e invasor. Una nueva era vendrá—tan fatalmente como volverá Quetzalcóatl. El sol está en lo alto.¹⁷

Estéticamente, no cabe duda de que Fuentes ha pecado de retórico. Tampoco ha resuelto del todo el problema del desconcierto que provoca el cambio brusco de tono y tema en la escena final del drama. Sin embargo, al recurrir al símbolo del sol y de Quetzalcóatl, el autor ha logrado dar a su obra una unidad estructural, y más importante, ha sintetizado su contenido multiforme.

Todos los gatos son pardos es un drama revolucionario, una obra de tesis.¹⁸ Al reconquistar en él, el “pasado de México, asimilarlo y hacerlo vivo en el presente,” Fuentes ha podido descubrir y relacionar artísticamente las fuerzas históricas, culturales, mitológicas y políticas que han formado y que siguen moldeando a México, y a Hispanoamérica. La obra es, por lo tanto, una reafirmación de que la vida es cíclica; pero al mismo tiempo demuestra una fe en la capacidad del hombre de elegir su propio destino, e implícitamente encierra una advertencia de la necesidad de ejercerla.

California State University, Los Angeles

Notas

1. *El laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1973), p. 132.
2. En el prólogo a *Todos los gatos son pardos*, opina Fuentes que México es “el único país que conozco, además de España y los del mundo eslavo . . . donde preguntarse, ¿quién soy yo?, ¿quién es mi papá y quién es mi mamá?, equivale a preguntarse, ¿qué significa toda nuestra historia?” [En *Los reinos originarios* (Barcelona: Barral, 1971), p. 17.] Toda referencia a *Todos los gatos son pardos* proviene de esta edición.
3. Fuentes, p. 10.
4. La semejanza entre el enfoque que le da a la conquista Fuentes y el de Paz en *El laberinto de la soledad* son notables. Para una discusión de las ideas de éste que se observan en el drama, véase Gary Brower, “Fuentes de Fuentes: Paz y las raíces de *Todos los gatos son pardos*”, *Latin American Theatre Review*, 5/1 (Fall 1971), 59-68.
5. Es significativo recordar que Tlatelolco fue lugar de la matanza de numerosos estudiantes en octubre de 1968. *Todos los gatos son pardos* se terminó de escribir en 1970.
6. Aunque la acotación no especifica si se trata de los Estados Unidos *norteamericanos* o *mexicanos*, claramente son aquellos ya que Cortés (el general) comenta “a lo americano”: “El que proteste ser mucho malo” (p. 125).
7. Es Moctezuma quien dice “Para el rebelde tengo un cajón” (p. 125). También viene muy al caso el siguiente comentario de Fuentes, hecho unos cinco años antes de escribir *Todos los gatos son pardos*: “Moctezuma ya no es un autócrata divino, es el Señor Presidente, que se sienta en el trono de oro de los aztecas sólo por seis años. . . .” “Carlos Fuentes habla de su vida y sus libros,” *Siempre*, no. 640 (20 septiembre 1965), ii.
8. Lee Baxandall, “An Interview with Carlos Fuentes,” *Studies on the Left*, 3, no. 1 (1962), 49.
9. “Carlos Fuentes habla de su vida y sus libros,” p. viii.
10. José-Miguel Ullán, “Carlos Fuentes: Salto mortal hacia mañana,” *Insula*, XXII, Núm. 245 (abril 1967), 13.
11. Otro indicio de que lo cíclico se asocia con Huitzilopochtli es el escudo de batalla azteca en que hay dibujos ornamentales y simbólicos. Entre éstos, aparecen varios rehiltes de plumas en orden concéntrico que simbolizaban a este dios. Véase Walter Krickeberg, *Las antiguas culturas mexicanas*, tr. de Sita Garst y Jasmin Reuter (México: Fondo de Cultura Económica, 1961), p. 91.

12. *El laberinto de la soledad*, p. 86.
13. Es en parecido momento de crisis que "una parte del pueblo azteca desfallece y busca al invasor. La otra, sin esperanza de salvación, traicionada por todos, escoge la muerte." Ibid.
14. Véase Miguel León-Portilla, *Quetzalcóatl* (México: Fondo de Cultura Económica, 1968).
15. León-Portilla, p. 21.
16. "Prólogo del autor," en *Los reinos originarios*, p. 10.
17. Durante una entrevista con Margarita García Flores, el año antes de escribir *Todos los gatos son pardos*, Fuentes puso en perspectiva esta problemática de una manera muy directa al afirmar que "La América Latina sufre la más grande crisis de gobierno desde la Independencia." Esta entrevista se publicó bajo el título: "Aclarar los humos del pasado, volver el pasado presentable," *Siempre*, no. 844 (27 agosto 1969), iv.
18. Esta tesis también la vemos en el prólogo a la obra donde declara el autor: "Mientras México no liquide el colonialismo, tanto el extranjero como el que algunos mexicanos ejercen sobre y contra millones de mexicanos, la conquista seguirá siendo nuestro trauma y pesadilla históricos" (p. 19).