

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS  
SUPERIORES DE MONTERREY

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

LITERATURA Y COLLAGE EN  
TODOS LOS GATOS SON PARDOS  
DE CARLOS FUENTES

TESIS QUE PRESENTA  
LUCERO GONZALEZ VILLARREAL  
EN OPCION AL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LETRAS ESPAÑOLAS

MONTERREY, N. L.

MAYO DE 1971

TL

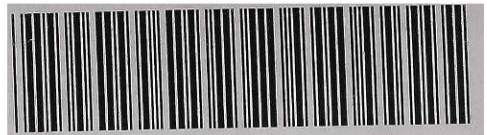
PQ7297

.F85

Z58

1971

c.1



1080113838

INSTITUTO TECNOLOGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MONTERREY

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

"LITERATURA Y COLLAGE EN TODOS LOS GATOS SON PARDOS  
DE CARLOS FUENTES"

TESIS QUE PRESENTA  
LUCERO GONZALEZ VILLARREAL  
EN OPCION AL TITULO DE  
LICENCIADO EN LETRAS ESPAÑOLAS

MONTERREY, N. L.

MAYO DE 1971

A mis Padres:

Dr. Pascual González Santos  
Sra. Guadalupe V. de González

Con profunda admiración  
y cariño.

A mis Hermanos:

Diana y Hugo

A mi Asesor:

Lic. Fidel Chávez

por su inigualable  
orientación.

A mis Maestros y Sinodales:

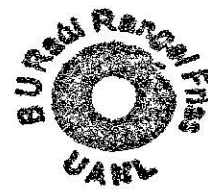
Dra. Esther Margarita Allison

Dr. Juan José García Gómez

A todos mis Maestros

A mis Compañeros  
y Amigos.

I N D I C E



CAPITULO

PAGINA

I	INTRODUCTORIO	
	a) Constantes fundamentales del teatro épico . . .	1
	1) Problemas que presenta . . . . .	1
	2) Antecedentes en el teatro griego . . . . .	4
	3) Drama y drama épico . . . . .	10
	b) <u>Todos los Gatos son Pardos</u> y su relación con el teatro épico . . . . .	18
	1) La realidad histórica . . . . .	18
	2) El compromiso . . . . .	24
	3) Técnica . . . . .	31
II	Análisis de la obra . . . . .	39
	1) Estructura . . . . .	39
	a) Externa . . . . .	39
	b) Interna . . . . .	45
	2) Temática . . . . .	50
	3) Personajes . . . . .	51
	4) Símbolos . . . . .	65
	5) Lenguaje . . . . .	71
	6) Recursos . . . . .	78
	a) Coro . . . . .	78
	b) Acotaciones . . . . .	79



# INDICE

<u>CAPITULO</u>		<u>PAGINA</u>
III	a) Lo político . . . . .	81
	b) Lo histórico . . . . .	87
	c) Lo literario . . . . .	89
IV	CONFRONTACION DE LA OBRA DE FUENTES CON LA LITE- RATURA COLLAGE . . . . .	93
	CONCLUSIONES . . . . .	146
	BIBLIOGRAFIA . . . . .	149

(Las reproducciones de códices usados en el Capítulo IV, fueron tomados -- del libro "Visión de los Vencidos", -- citado en la Bibliografía.)

## INTRODUCCION

Tomando como base la trayectoria de la obra de Carlos Fuentes, nos referimos a él como a un valor reconocido dentro de la literatura mexicana, que ha logrado incluso que su obra trascienda internacionalmente. Específicamente mencionamos París, donde ha elaborado gran parte de sus creaciones literarias, actualmente traducidas a diferentes idiomas.

Algunas de sus obras mejor realizadas son las siguientes:

Los días Enmascarados, su primer libro de cuentos, donde sobresale el Chac Mool, dedicado al dios de la lluvia.

La Región más Transparente, novela que representa la consagración de Fuentes como escritor, en la que analiza detalladamente los valores de México.

En La muerte de Artemio Cruz, su quinta novela, adopta el tema de la Revolución Mexicana a través de un personaje que, agonizante, recuerda su vida.

Aura, novela, cuya problemática gira en torno de la identidad del personaje.

Cantar de Ciegos, colección de cuentos donde satiriza determinados aspectos de la sociedad mexicana.

Cambio de Piel, contraposición entre el México pasado y el actual.

Fuentes se sitúa en la selecta minoría de escritores mexicanos que han logrado dominar las rigurosas disciplinas exigidas por el cuento.

Alcanza su más clara expresión como novelista. A través de diferentes facetas integra un conjunto de obras cuya temática denota profunda preocupación por revalorar tanto los aspectos históricos como actuales que constituyen la vida mexicana.

Toca también la literatura fantástica. Pero quizá responda más plenamente en su última actividad, el teatro. Género totalmente nuevo para Fuentes, lo emplea por primera vez en Todos los Gatos son Pardos, obra cuya unificación se plasma mediante una gran variedad de técnicas y recursos. En ella, la narración adopta el estilo épico para exponer un hecho histórico cuya problemática central se encuentra en función de demostrar la similitud de ciertas circunstancias a través de las diferentes épocas. La Conquista de México por los españoles y las figuras de Moctezuma, Cortés y Marina, son el punto de apoyo que permite a Fuentes la estructuración de esta obra.

El mismo se expresa al respecto en esta forma:

"El clamor de la Malinche es la advertencia del nuevo sacrificio humano y de la nueva necesidad humana del México nacido de la conquista. Pero sus palabras, al cabo, serán sofocadas por una tercera realidad, que en América Latina oculta y desvirtúa la verdad de la historia y la verdad de la tragedia: esa realidad es la épica, falsa historia y falsa tragedia que se inicia en los campos de batalla de Otumba, Cuautla, Puebla o Torreón y desemboca, inevitablemente, en --

las Lomas de Chapultepec. La epopeya rehusa la crítica; en cambio, convoca e impone la celebración.

Por la puerta falsa de la epopeya se cuela el autor, con la esperanza de penetrar al corazón del castillo e instalar en él, en vez de la gesta, el ritual. Y el ritual, tanto teatral como antropológicamente, significa la desintegración de una vieja personalidad y su reintegración en un nuevo ser."

Hemos elegido en especial esta primera obra teatral de Fuentes, (recientemente ha aparecido su segunda producción dramática, El tuerto es Rey). Todos los Gatos son Pardos para intentar su análisis según las siguientes perspectivas:

En el primer capítulo, introductorio, ofrecemos una visión -- del teatro épico de Bertolt Brecht, tratando de precisar las bases -- que fundamentan esta obra de Fuentes. Nos referiremos a la tragedia griega, resaltando las incesantes aportaciones de nuevas técnicas y recursos teatrales hasta nuestros días. Procuraremos luego relacionar la actitud de Fuentes con la literatura comprometida o con el compromiso literario, al hablar de una realidad histórica.

Nuestra investigación se enrumbará posteriormente hacia algunos puntos esenciales del análisis literario: estructura, temática, personajes, símbolos, lenguaje y recursos; estudiando entre estos últimos el coro y las acotaciones.

El tercer capítulo, versa sobre tres puntos claves en la obra de Fuentes: lo político, lo histórico y lo literario, aspectos exter-

nos a la obra literaria los dos primeros, e interno el tercero, unificador de los dos precedentes.

Finalmente, relacionaremos la obra analizada con el arte collage, partiendo de los orígenes y avances de esta técnica a fin de presentar Todos los Gatos son Pardos, como una muestra de literatura collage.

El enfoque de esta tesis se dirige a la integración de todos los elementos tanto históricos, políticos y meramente literarios dentro de la obra de Fuentes.

## CAPITULO I

### A) CONSTANTES FUNDAMENTALES DEL TEATRO EPICO

#### 1) Problemas que presenta:

Para conseguir la comprensión del teatro épico, es imprescindible retroceder hacia los antecedentes inmediatos que propiciaron su nacimiento.

Fue un mundo desconcertado, el que después de los estragos -- producidos por la Primera Guerra Mundial afrontó su difícilísima situación. En la búsqueda febril de mayor poderío, se destruían las industrias unas a otras y la certeza de una nueva hecatombe inminente -- aumentaba el caos general de la humanidad.

El arte, principal integrante del desarrollo de toda sociedad fue dura e inevitablemente afectado en todas sus formas:

"Sin aceptar ninguna tradición, buscó refugio en lo que le pareció más cómodo o más tangible; el pasado, la Iglesia o la forma pura; o jugó con lo abstracto para aislarse de la realidad; o hizo una resignada confesión de confusión e indiferencia; y habló de la generación perdida compadeciéndose a sí mismo; o atacó lo que prevalecía -- aún, tal como si, habiendo abandonado la fe, no pudiese encontrar a -- nadie que la poseyera." [1]

Innúmeros grupos y tendencias en todas las manifestaciones -- del arte serán una consecuencia de todas estas crisis suscitadas por la guerra. Específicamente en la Literatura se presentan bajo los -- nombres de Cubismo, Futurismo, Surrealismo... Afines algunos en pro-

pósitos e ideas, como el Dadaísmo y algunos otros conocidos como Is--mos o Movimientos de Vanguardia, que marcan un nuevo camino en la Literatura Moderna.

El teatro épico se inicia con Bertolt Brecht, a raíz de una marcada decadencia de las técnicas y recursos prevaletentes de la época. Nace en un ambiente donde el hombre lucha desesperadamente por sobrevivir, ávido de cambios en la sociedad de la que es miembro: terrible pugna motivada por el perenne deseo de supervivencia. Sin embargo, al analizar la significación del vocablo épico y concordarla con el teatro que bajo ese mismo término se nos presenta, encontramos un concepto erróneo que provoca referencias totalmente inadecuadas al evocarnos la división aristotélica de la Literatura en los tres grandes géneros: épico, lírico y dramático.

Muy diferente es el teatro épico de Brecht. En esencia, es objetivista y narrativo, pero no podemos eliminar en él la intervención de lo dramático y lo lírico, que en este tipo de teatro participan al unísono, mezclándose tan profundamente en ocasiones, que resulta imposible la distinción entre uno y otro.

Aparece el teatro épico como una narración de hechos históricos. Se desarrolla una acción pretérita en forma tal, que va a representar claramente el antecedente inmediato que afecta a la actualidad, ya que en ella torna a suscitarse.

"El acontecer sigue conservando también su objetividad en tanto que es pasado. El épico no ahonda en el pasado mediante la íntima evocación del recuerdo como hace el lírico, sino que lo memoriza. Y -

en la memoria se mantiene el distanciamiento temporal y espacial." --

(2)

Estamos frente al interrogante de nuestro pasado: Ante nuestra vista los acontecimientos lejanos suceden en una forma actualizada; cíclicos, en cuanto a la representación de un mismo problema persistente, pero enfocado hacia diferentes aspectos que funcionan como variantes externas que exige el cambio espacial y temporal.

El teatro épico se propone esencialmente presentar hechos históricos que tienden a mostrarse como una exposición de temas totalmente contemporáneos. Estos, al escenificarse, siendo en su mayoría de asunto político o social, provocan en el espectador el impulso de situarse fuera de ellos, en un extremo, para examinarlos con imparcialidad. Resulta de este examen, el apoyo incondicional al pueblo contra sus opresores. Teatro, pues, cuyo propósito es objetivizar un hecho, un suceso, una situación problemática, sin limitaciones que impidan en el espectador la conciencia de la realidad efectiva que se le presenta.

El que interesa es el hombre mismo, su lugar en la comunidad, su hacer y todo cuanto a él concierne. Lo vemos situado en un mundo caótico, en una sociedad enferma y desquiciada que exige un profundo cambio radical, o una destrucción<sup>?</sup> parcial que propicie una resurrección.

Los integrantes de la burguesía y sus recíprocos ataques de superación económica, forman parte de uno de los problemas épicos más representativos y por tanto reiterativos en las obras contemporáneas



de este tipo. El teatro épico abarca un detallado análisis de la sociedad, de sus poderosas fuerzas, del devenir histórico y de sus consecuencias. Entre el hombre y sus antepasados existe interdependencia. Desde su nacimiento, ligam al individuo vínculos hereditarios: sociedad, familia, leyes, historia. Sin embargo, en el transcurso de la vida, su actuación es inconsciente respecto a su condición y postura real. Al enfrentarse con la realidad, el hombre principia por abstraer lo que se le presenta ante sus ojos; y sólo al fin de esta abstracción o concientización podemos hablar de un verdadero hombre que acepta o rechaza sus propias imposiciones, sistemas, herencias. Un -- hombre situado en el lugar que le corresponde -- sitio que él mismo ha elegido --, un hombre que observa y actúa como auténtico miembro de una sociedad que le exige cambios en su misma esencia.

Con lo hasta aquí planteado, se evidencia que es el problema social el que más profundamente enfoca el teatro épico. Se presupone una sociedad mal cimentada cuyos integrantes se encuentran afectados moral, psicológica y socioeconómicamente.

El teatro épico muestra un conflicto latente en una sociedad actual, pero pretende ser un medio de conocimiento, de enfrentar la ciega sumisión, la esclavitud material y moral en que se debate la humanidad. Conlleva de este modo un fin didáctico, que nos exige no sólo la mera contemplación estética sino la participación, la elaboración de un juicio y una decisión que enfrenta al hombre con su historia, ante él mismo.

## 2) Antecedentes en el teatro griego.

Edwar A. Wright, en su libro Para Comprender el Teatro Actual

declara: "El argumento ha sido caracterizado como el cuerpo de la -- obra teatral y el tema como su alma." (3) Dentro del argumento observamos en el teatro épico el diferente planteamiento de conflictos, -- siendo el dominante el del hombre ante la sociedad como también los - problemas inherentes a la misma.

La influencia de la cultura helénica es decisiva en la totalidad de las formas teatrales, que de ella se derivan. Específicamente centraremos nuestra atención en los coros griegos que surgen en el -- culto a Dionisios.

La religión dionisiaca, penetra en Grecia hacia el siglo VIII o VII a. c., con tal intensidad que permanecen afectas a su ritual -- gran parte de las danzas posteriores. Realzando ocasiones trascendentales de la vida, aludían a la solemnidad que celebraban. Las variaciones que sufren estas primitivas danzas crecen conforme avanza el - tiempo. La antigua canción improvisada con que se acompañaban pasa a ser un himno coral con música. El elemento dramático cobra paulatinamente mayor fuerza. El director del coro aparece también como personaje. Sin embargo, pese a todas estas transformaciones, la necesidad de crear una diferente forma de expresión es patente. Danzas corales y ritos dionisiacos anteceden a una nueva forma literaria: la trage-- dia.

"Dionisios y el Mito, la fascinación del Éxtasis y la fuerza del Logos que penetra la esencia de las cosas, han concertado un pacto irreiterable con la tragedia." (4)

En ella, la función del coro consistía en manifestar la relación hombre-divinidades. El coro canta un diálogo que posteriormente se transforma en verso recitado. Separándose la parte sólo verbal del canto, este último se destinaba a la expresión de sentimientos. Iniciándose la representación, el actor que aparecía ante el público para explicar el desarrollo del tema era, en la forma más antigua, el mismo autor de la obra. Sus palabras, ambientando la comprensión de la parte cantada, se intercalaban en ella, en algunas ocasiones, para aportar material nuevo al coro. En la escena, única, con escaso número de actores, cantos complicados, el desarrollo dramático se desenvolvía en una atmósfera sumamente religiosa.

En somera revisión, recordaremos a las tres grandes figuras trágicas griegas, en cuyas claras aportaciones, lentas pero continuas, de nuevos recursos teatrales, hemos de señalar las relativas al coro.

Esquilo restringe las partes corales para dar preponderancia a la acción hablada, que configura sobre la base de la relación hombre-divinidades: "Aquí nos encontramos con una idea básica de la creación literaria de Esquilo, que cada vez va acentuándose más. La existencia del hombre se halla, de parte de los dioses, amenazada constantemente por medio de aquella tentación a la hybris, a la soberbia, a la arrogancia, que, en forma de obcecación, de Ate, sobreviene al ser humano" (5).

Sófocles aumenta el número de coreautas de doce a quince, además de introducir un tercer actor en la tragedia. Su técnica resalta lo espiritual: "En medio de tensiones inauditas se encuentra la figura del héroe trágico en Sófocles. Pero debido a que la lucha contra

Las potencias de la vida sólo puede asumirla el hombre a base de las fuerzas que tiene en su propio interior, aquí el héroe se convierte en personalidad, y el hombre trágico es visto y representado como un todo unido." (6)

En Eurípides disminuye considerablemente el coro, mientras adquiere el actor mayor importancia incluso en el canto, y va a participar la mujer como personaje dramático: "la acción y los personajes son de libre invención, pero ello no quiere decir que se abandonara el campo general de la mitología en la tendencia hacia el drama burgués. Semejante intento no pasó de ser episódico. La tragedia, como parte del culto del Estado, estaba demasiado estrechamente vinculada a la mitología tradicional, incluso en aquellos tiempos en los que la tradición interna comenzaba a desintegrarse." (7)

En el teatro épico de hoy, la intervención del coro presenta la misma esencia, aunque funcionando bajo diversas formas adaptadas a la actualidad, diferentes enfoques conocidos con el nombre de recursos.

En su origen, versaban las representaciones sobre mitos y leyendas. Actualmente, inciden en la historia, la cual sin apartarse de su base real, no prescinde de la mitificación.

Otro gran factor de la herencia griega es la Moirá o el concepto del destino ineludible marcado por los dioses, presente en la totalidad de las creaciones trágicas. El teatro épico conserva también este concepto tradicional: "Tampoco el propio Zeus está totalmente libre de los cuidados y zozobras que aquejan a los mortales. --

Pues por encima de él se cierne algo todavía más alto y al que Zeus - se sabe sujeto. Es la moira, aquel poder oscuro del que penden todas y cada una de las cosas. Pero la moira en el mundo épico es el Deus absconditus, inexplorable y opaco, lo secreto que permanece más allá de todo conocimiento y de toda sospecha, el destino que, para interpretarlo como providencia, para penetrar sus designios, el hombre no posee aquí todavía ningún sentido." (8)

*(Be it for July)*  
*no este lo po epico*  
 Eurípides criticaba los convencionalismos sociales, políticos y religiosos. Y ¿qué encontramos en el teatro épico de Brecht?. El planteamiento de una sociedad que debe cambiar, crítica de problemas que afectan no sólo al hombre actual, sino al hombre de siempre; a la historia que, formada por la humanidad a través de los siglos, se reitera en forma cíclica.

Paulatinamente los cambios -aumento de personajes, nuevos escenarios, recursos que conducen lentamente hacia el plano real- van precisándose. Eliminada la fantasía de las divinidades, ya Eurípides humaniza a los dioses, tal como más tarde los tomará el teatro épico de Brecht. Dioses y coro subrayarán el inicio de una conciencia donde se acentúa la identidad, la humanidad afectada; ya no por problemas imaginarios, sino por la realidad que torna otra vez: una realidad original, sin exageraciones ni restricciones: tan sólo una realidad actual.

El teatro épico no utiliza el suspenso en la representación, ya que éste, fuente de tensión para el espectador, le impediría tener conciencia cabal del tema. Emplea, sí, las técnicas apropiadas para despertar el interés hacia un determinado problema, expuesto en obje-

tivo análisis.

Se nos enfrenta ante algo, se nos dice "esto es". Un conflicto sin adiciones tendientes a una determinada reacción. Tan sólo se limita a mostrarlo, y a concretarlo. ¿Para qué agregar tales recursos a algo que en sí mismo posee la tensión o el suspenso? Basta evidenciar el problema mediante las técnicas adecuadas, dirigidas a centrar la atención del espectador.

Brecht subordina el drama a la verdad social, y los recursos, técnicas e influencias serán múltiples, con una unidad tan antigua como moderna.

"Como Piscator, gustaba de obtener efectos por medios teatrales nuevos y por el empleo de trucos inesperados; tomó del teatro chino algunas ideas y del ruso muchas; halagó a los antirrealistas al rechazar las escenas fijas y el diálogo formal; el apoyo de los naturalistas lo buscó pretendiendo que sus piezas, en lugar de despertar -- emociones, se esforzaban en presentar la verdad." [9]

Diferentes técnicas se logran al escenificar el estilo épico. Se produce una visión contraria a la proporcionada por el teatro tradicionalista. Música, sonidos, efectos luminosos, se utilizan mediante aparatos de proyección. Hay un marcado rompimiento de las limitaciones de tiempo y espacio, y así, surge un arte dramático más cinematográfico que teatral. Va a impulsar la participación del espectador, estimulando su actividad: la indagación del hombre por el hombre mismo, y la asimilación de los nuevos conocimientos presentados.

El ideal de este teatro de problemas sociales es profundizar

al actor en la conciencia del espectador, desechando pretensiones de convertirse en personaje. Puesto que se trata de que el hombre tome conciencia de determinado conflicto, el actor no se percatará de la -  
verdad social. Seguirá fielmente las indicaciones del autor, sin agre-  
gar conocimientos, ideas o poses personales. Estos y muchos otros --  
elementos permiten cristalizar los propósitos didácticos y sociales a  
los que pertenece y recurre el teatro épico. (?)

### 3) Drama y drama épico:

Bertolt Brecht nos señala algunas de las más notorias dife-  
rencias entre el teatro dramático y el teatro épico:

"FORMA DRAMATICA DEL TEATRO"

Envuelve al espectador en una acción escénica, de suerte que la actividad del mismo queda agotada.

Le hace sentir.

Le procura emociones.

El espectador queda inserto en la acción.

Se siente influido por sugerencias.

Se le quedan grabadas determinadas sensaciones.

El Hombre se presupone conocido.

El hombre es inmutable.

La tensión teatral se orienta hacia el éxito, el efecto, la eficacia.

Las escenas están unas al servicio de las otras.

Curso rectilíneo de los acontecimientos.

Natura non facit saltus.

El mundo como es.

El pensamiento determina la existencia.

Cuál debe ser la conducta del hombre...

⇔ (?)

Los impulsos humanos."



"FORMA EPICA DEL TEATRO"

*Narrativa.*

*Hace del espectador un observador, pero estimula su actividad general.*

*Le hace tomar decisiones.*

*Le procura nociones.*

*El espectador se enfrenta con una acción.*

*Se ve influido por argumentaciones.*

*Se le conduce al conocimiento de sí y de su entorno.*

*El hombre es objeto de indagación.*

*El hombre es mudable y modificador.*

*La tensión teatral mira hacia la movilización de voluntades.*

*Cada escena posee un valor por sí sola.*

*Curvilíneo.*

*Natura facit saltus.*

*El mundo como deviene.*

(?)

La existencia social determina el pensamiento.

*Qué es lo que el hombre no puede hacer.*

↔ (?)

*Los motivos humanos." [10]*

Atendiendo a lo indicado por el mismo Brecht, debemos establecer que entre uno y otro contenido nunca son absolutas las divergencias, ya que se influyen mutuamente ambos géneros. Difícilmente hallaremos una obra totalmente pura donde podamos diferenciar el "hasta aquí" de uno y otro tipo de teatro.

La forma dramática presupone un objeto al cual trata de anular, para impulsarlo a lo que debe ser. Su movimiento se orienta a derrocar lo presente que está en tensión con lo futuro. Se busca una realidad aún no alcanzada, entendiendo por real no lo que es, sino lo que debe ser. Toma como precedente al hombre que tanto en lo lírico como en lo dramático se mantiene en una misma posición, ya que la esencia humana no especifica sólo un género a seguir, sino su participación en todos. Su lenguaje le permite percatarse de algo, y de allí poder conocer el todo al que dicho algo pertenece.

Al espíritu dramático le interesan las cosas no tanto por sí mismas, sino por lo que en ellas ve: su principal movimiento se proyecta hacia una meta que funciona como la última que el hombre va a alcanzar.

"Lo trágico acontece cuando aquello que implica un sentido último universal, y que atañe por tanto a la existencia humana, se quiebra. O dicho de otra manera: en lo trágico el marco del mundo de un hombre, de un pueblo o de un estado social salta hecho pedazos." [11]

Entendemos por trágica una situación en la cual entra en crisis la visión idealista del mundo, centrándose esta crisis en la contradicción de conceptos, libertad y destino. Ocasiona la creación de

una problemática metafísica. En la forma dramática se presenta lo -- trágico cuando el hombre actúa arrojando la culpa que existe en su misma esencia humana, haciendo saltar el marco de un mundo.

También lo cómico pertenece al estilo dramático. Una situación de tensión dramática desembocará en un total aflojamiento cómico y el papel del actor se relega al margen de la acción, para facilitar el juego entre ambos extremos.

Estos elementos -sin olvidar que, al igual que los géneros, - pueden o no participar simultáneamente en su desarrollo- otorgan unidad a la forma dramática. Así como la tensión es inseparable de la forma dramática, la representación lo va a ser de la forma épica: "Al poeta épico podríamos compararlo con un navegante o con un viajero. - Se traslada con su héroe de un lugar a otro para ver hombres y países extraños. Camina por el orbis terrarum. Por doquiera lo nuevo sale - al encuentro de su curiosidad. Lo viejo desaparece como una ciudad - en el horizonte. Pero puesto que observa todas las cosas bajo un mismo punto de vista, bajo su punto de vista, encuentra que todas esas - cosas pertenecen a un cosmos idéntico." [12]

La forma puramente épica no persigue significar nada; sus escenas pretenden ser consideradas por sí mismas y descubrirse directamente a los ojos del espectador. Se ahonda en el pasado memorizándolo y actualizándolo en la medida en que se visualiza ante el espectador.

Frente a la del pasado, se rebaja la actual existencia del -- hombre y sin embargo, ese mismo pasado podrá también ser rebajado en

En la forma dramática se presenta lo trágico, etc.

igual medida al volver, idéntico, en el presente. La esencia de lo épico consiste en ver, sin sustraerse de la sucesión temporal, hacia atrás, para establecer la comparación con lo actual que presenta más o menos exactas circunstancias.

El hombre es el centro de atención. Se le observa en cuanto puede hacer o no, pero, sustancialmente, la forma épica tiende a objetivizar lo que motiva la narración: la sociedad, el pensamiento, -- el devenir de las acciones.

Dentro del género teatral, algunos requisitos o rasgos sobresalientes permiten determinar la clase de obra que se representa. Retornando a la tragedia, la más antigua forma del teatro escrito, presenta al hombre debatiéndose ante obstáculos tan insalvables como --- los conflictos con sus divinidades y la fatalidad del destino que --- ellas le marcan. Los personajes provenían invariablemente de una alta categoría social, nobles de nacimiento, héroes alabados por sus -- hazañas, hombres dignificados. En su desarrollo, la trama despertaba en el auditorio compasión, miedo y suspenso ante las situaciones -- escenificadas que podrían presentarse en la misma vida de los espectadores. Esta posibilidad creaba un aumento de tensión.

"El factor esencial de la gran tragedia es lo que Aristóteles denominó la catarsis o purificación emocional. Los traductores modernos la han llamado purificación o purga de las emociones. En el campo del psicoanálisis es la eliminación de los complejos y frustraciones haciéndolos conscientes y permitiéndoles expresión. La figura -- principal en el escenario atraviesa por una terrible crisis y en ella advierte cierta debilidad o falta interior. Puede perder la batalla

y su propia vida, pero muere siendo un hombre más bueno y más feliz - al haber reconocido su error." (13)

El factor catarsis o purificación constituye uno de los objetivos principales de la tragedia, mas no de su exclusividad. Posteriormente, este propósito purificador o purgativo de las frustraciones del hombre, será adoptado, en busca de un hombre nuevo y mejor, - por numerosos grupos. Entre éstos destacan los dadaístas que pretenden suscitar la catarsis en el espectador. Aunque con diferente intención y método, la base es única: eliminar cuanto impida al hombre el serlo realmente.

#### Elementos distintivos de la tragedia:

"Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma." (14)

- 1) Siempre incide en temas serios.
- 2) El protagonista pertenece a un alto rango social; reyes, - estadistas, héroes; nunca un hombre común y corriente.
- 3) Suscita tensión, miedo, suspenso, en cuanto a la posible - relación de la situación expuesta con el mundo particular del espectador.
- 4) Se eliminan las contingencias, la intervención de lo fortuito. Dentro de la acción ocurre lo que inexorablemente debe suceder. El protagonista trágico acepta el ineludible conflicto que lo atrapa.

- 5) La catarsis y la moira son factores indispensables que implican la insolubilidad de ese conflicto, determinado por el destino.

Para mejor definir las diferencias entre un teatro y otro, -- las enumeraremos, no olvidando que tan sólo son rasgos sobresalientes y sujetos a cambios.

#### Elementos distintivos en otra forma dramática:

- 1) La seriedad en los temas.
- 2) El protagonista representa a un individuo que está a punto de rebelarse contra lo que le marca el destino.
- 3) La palabra asume un papel predominante, ya que pronunciada por el protagonista debe conmover al espectador.
- 4) La risa sustituye a la compasión.
- 5) Lo externo se sugiere mediante rasgos que destacan los --- acontecimientos importantes.
- 6) Cada parte se considera en función de la totalidad repre-- sentada al final.

#### Elementos distintivos en la forma épica:

- 1) Sus temas son también serios.
- 2) El protagonista, tipo común y corriente, integra una socie-dad a la cual representa.
- 3) Evidencia un problema preciso, creando, sin influir en --- ella, una determinación en el espectador.
- 4) Provee de nuevos conocimientos, ya que el tema histórico -

se reviste de aspecto didáctico.

- 5) Elimina rotundamente la posibilidad de crear suspenso o -- miedo, para suscitar plena conciencia de lo representado.
- 6) Interesa por sí mismo, sin conducir a ningún punto determi-- nado.

"La autonomía de las partes se corresponde con la ley que ri-- ge el género épico; la funcionalidad de las partes, con la ley del gé-- nero dramático; y la modificación individual del tipo orgánico, con -- lo lírico, lo cual es siempre fortuito e individual." (15)

De estas distinciones y semejanzas, en cuanto a métodos, pro-- pósitos y recursos se refiere, resultan paralelismos nacientes de una única necesidad: la comunicación, la expresión del sentimiento humano originada desde una misma perspectiva: el hombre como su hacedor, pro-- veedor de todas y cada una de las formas que lo conectan con sus seme-- jantes.

B) TODOS LOS GATOS SON PARDOS y su relación con el Teatro Epico.

### 1) La Realidad Histórica:

Carlos Fuentes expone en esta obra un problema ampliamente re-- conocido por su relación con la Historia de México. La época preco-- lombina es el punto de localización del que se parte, para centrar -- nuestra atención en los acaecimientos de la Conquista de México por -- los españoles.

La realidad de los acontecimientos pretéritos, de la misma -- historia transmitida hasta nuestros días por el relato de quienes la --

vivieron, es la base motivadora para una obra teatral cuyo fin es objetivizar, mediante la representación indirecta, un problema que subsiste a través del tiempo. El teatro épico muestra artísticamente una crítica política hacia deficiencias que siguen latentes en las estructuras sociales de las diferentes épocas. (?)

Fuentes, al igual que Brecht, apoya su punto de partida en un hecho real. Afronta un problema netamente histórico en función de la creación teatral. Nos encontramos situados en el ambiente de la colonización española. Dos grandes poderíos se hallan frente a frente: - Cortés, por una parte, representación de una cultura ambiciosa de fuerza y riqueza, un hombre apasionado, consciente de su posición, decidido a valerse de cualquier medio que le permita lograr los propósitos no sólo de quienes representa, sino; esencialmente, los suyos propios.

Moctezuma, por la otra, encarna el lado conquistado. El destino de una cultura que manifiesta un poder endeble, susceptible a fantasías y supersticiones, que termina menospreciando sus propias fuerzas al deificar la de los adversarios.

Consideremos la Conquista de México desde lo meramente histórico:

En Abril de 1519, llegan las expediciones españolas a Chalchihuecan donde fundan La Villa Rica de la Veracruz. En este lugar Cortés ordena la instalación de un ayuntamiento, el que posteriormente le otorga el título de Capitán General y Justicia Mayor en nombre del rey de España. Tal título limita sus obligaciones únicamente, ha



cia el rey español, eximiéndole de rendir cuentas al Gobernador de Cuba. Al conocerse esta situación, se suscita el descontento entre los partidarios del gobernador Diego Velázquez, que deciden embarcarse para Cuba, no sin antes apoderarse de algunas riquezas. Sus propósitos rebeldes llegan, no obstante, a oídos de Cortés, quien para impedir - esta y cualquier otra probable acción que estorbe a sus proyectos, ordena que se quemen las naves que hasta allí los habían conducido. De esta manera, sus acompañantes se ven obligados a renunciar a las de--serciones para proseguir la empresa conquistadora.

Instalado así Cortés en Veracruz, recibe una embajada enviada por el emperador Moctezuma. Los espléndidos regalos que se les ofrecen, incitan en los españoles desmedida ambición de rápido enriquecimiento. La codicia les aumenta el valor para enfrentarse ante cual--quier obstáculo, aunque era la reacción contraria la que buscaba Moc--tezuma con tales obsequios.

Cortés resuelve llegar a la misma Tenochtitlán, y para mejor fruto de sus planes, dispone una exhibición de fuerzas y simulacros - de combates, que acaban por aterrorizar a los enviados imperiales.

Al norte de Veracruz, se situaba el reino de Totonacapan, tributario del reino de México, cuya capital era Cempoala. Llegan ahí los españoles, cerciorándose de los efectivos resultados de los simu--lacros y despliegues referidos. Se les recibe con tanta amabilidad y respeto como si se tratara de acoger y hospedar a verdaderos dioses.

Trece meses más o menos permanece Cortés entre Veracruz y Cem--poala, lapso que le brinda la ocasión de relacionarse con el rey de -

España, además de aprovechar la situación para atraerse como fieles - aliados a todos los pueblos costeros.

Engrosada su compañía con dichos indígenas, emprende rumbo a Tlaxcala donde encuentra un núcleo que, pese a ser mortal enemigo de los mexicas, se opone terminantemente a la violación que significa el paso de los españoles por su territorio. En consecuencia se producen numerosas batallas que al fin obligan a los tlaxcaltecas a concertar la paz, forzándoseles a declararse aliados de Cortés y súbditos del rey de España.

Luego de tres semanas de permanencia en Tlaxcala, se dirige - la expedición, contando ya con mayor suma de aliados, a Cholula. Es - aparentemente, bien recibida, pero, algunos días después de su llegada, se entera Cortés de un plan en contra suya, tramado por los jefes indígenas. Indignado, ordena una sangrienta matanza de los aborígenes congregados en el atrio del templo.

En el transcurso del viaje, se presentan a Cortés varias emba- jadas enviadas por Moctezuma. Cada cual porta una súplica que le ins- ta a abstenerse de llegar a la capital del Imperio. Sin embargo, Cor- tés se muestra inflexible ante los ruegos, pero acepta la multitud de ofrendas, creciente incentivo para continuar la empresa. En noviem-- bre de 1519, desde las faldas del Popocatepetl, admira ya el espec-- táculo que brinda a su vista la capital Azteca.

En contraste con la decisiva actitud española, Moctezuma, resignado ante una voluntad que considera divina, sale con toda pompa a las afueras de la ciudad a recibir a Cortés, al que posteriormente --

conduce a un gran palacio donde lo honra, con profusión de regalos y toda clase de exquisitos manjares.

Pero la tensión se agudiza entre ambos sectores. Desde un principio, la desconfianza indígena cataloga a los españoles como gente excesivamente peligrosa. Por su parte, recelaban abiertamente los hispanos ante cualquier actitud de los nativos. Astutamente, finge Cortés una conspiración tramada por Moctezuma y lo apresa.

Simultáneamente, Cortés se entera de la llegada de Pánfilo de Narváez a Veracruz, al mando de 1,400 hombres enviados por el gobernador de Cuba contra él. Parte entonces a Cempoala a combatirlos, tras dar el mando de la ciudad a Pedro de Alvarado.

Derrotado el enemigo, Cortés regresa a Tenochtitlán, con nuevos refuerzos obtenidos por la victoria. Encuentra alborotada la ciudad por los excesos cometidos por Alvarado, responsable de masacrar a los nobles indígenas en el mismo templo. Ante la imposibilidad de controlar a una multitud enardecida, ordena a Moctezuma hablar a su pueblo desde la terraza del santuario, confiando en terminar así con la revuelta. Pero la turba, decepcionada y recelosa, apedrea a su máximo rey y contra él descarga una lluvia de flechas envenenadas, por lo que Moctezuma muere tres días después.

Al aumentar las hostilidades, tanto españoles como aborígenes se enfrentan en contiendas que despiertan en los españoles el creciente temor de verse cercados. Deciden acampar fuera de la ciudad y, al huir durante la noche, son atacados. Cortés ordena colocar sobre una cortadura un puente que se derrumba ante el peso de la soldadesca, de

rivándose un verdadero caos donde, por el desconcierto, los mismos -- combatientes se hieren entre sí, o perecen ahogados. A esta tremenda batalla se le dió el nombre de La Noche Triste, sucedida el primero de Julio de 1520.

La lucha continuó hasta llegar a Otumba, donde los hispanos -- logran apoderarse del estandarte de los mexicas, quienes huyen. Caen algunos de los suyos en poder de los conquistadores y éstos excitados por el coraje persiguen a los fugitivos.

Mientras tanto, se elegía emperador a Cuitláhuac en Tenochtitlán y se sacrificaban para los dioses a los prisioneros españoles de -- La Noche Triste.

Tlaxcala recibe a Cortés con cordial bienvenida. Allí, un -- los refuerzos enviados desde Veracruz a los sobrevivientes de La No-- ches Triste, y a los tlaxcaltecas aliados, para lanzarse de nuevo a -- la toma de Tenochtitlán, donde a la muerte de Cuitláhuac, víctima de una epidemia de viruela, se ha proclamado como emperador a Cuauhtémoc joven de 24 años.

A principios de mayo, el ejército hispano se encuentra total-- mente reorganizado y dispuesto para el ataque decisivo que inicia el sitio de México, el 20 de mayo de 1521. La ciudad resiste 75 días, a cuyo término logran penetrar en ella los españoles, hallándola en rui-- nas. El 13 de agosto de 1521, Cuauhtémoc se rinde al conquistador, -- figurando su nombre como el último de los soberanos aztecas. Tenochtitlán queda como capital de la Nueva España, una vez concluida la re-- edificación ordenada por Cortés.

Los prisioneros reales, -además del emperador de Tenochtitlán, el de Tlacopan- son acusados por Cortés de conspiración y luego ejecutados. Tiempo después Cortés muere en una finca cercana a la ciudad de Sevilla, en 1547, pobre y abandonado.


De todos estos acontecimientos parte Fuentes para remodelar, en la creación de su obra, la historia misma, que al ser representada presupone una diferente visión a la tradicionalmente establecida. Exige subjetivamente una especial atención hacia la objetividad de tales sucesos, que quedan marcados por un permanente reflejo de algo siempre igual.

"Cortés y Moctezuma no encarnaban destinos autónomos. El poder que ambos ejercían no era sino la expresión de otros poderes más decisivos, vastos y ominosos, distanciados de su voluntad. La parafernalia y las justificaciones serán distintas, pero mandar por voluntad de Dios o por voluntad del Sol; mantener el orden cósmico con base en las guerras floridas o mantener el orden civil con base en las sanciones legalizadas por la autoridad de facto o jure; actuar en nombre de Cristo o en nombre de Huitzilopochtli, es lo mismo: el pueblo será brutalizado, enajenado y masacrado de igual forma. Los nombres de la tiranía variarán entonces como ahora (Imperio solar, monarquía divina, virreinato, período constitucional), más no su contenido." --

(16)

## 2) El Compromiso:

Para comprender mejor por qué parte el autor de un tema claramente definido como realidad histórica, es necesario plantearnos an--

tes el problema del compromiso literario o de la Literatura comprometida. Quien más ha aportado al conocimiento de este tipo de actitud literaria, es Jean Paul Sartre, que en su libro ¿Qué es la Literatura?  da citas claves, reveladoras.

La elaboración de una obra literaria supone no sólo la mera -plasmación de palabras concordantes, sino, además, un contenido al --cual da forma el escritor y el que conlleva la proyección voluntaria o involuntaria de todo un conjunto de vivencias ambientales, que motivan la creación literaria o en ella influyen.

Escribir implica la necesidad de decir algo. Es imposible escribir sin expresar nada. Observando algunas de las pasadas crisis -literarias, por ejemplo, específicamente, en Francia con el grupo Da-da, encontramos un movimiento cuya esencia es contradictoria: pugnaba por la total destrucción del lenguaje, pero ¿cómo entonces manifes--tar tal anhelo destructivo?. El mismo apremio de dar a conocer ese -sentimiento implica la contradicción. Se establece un lenguaje sin -sentido, mas ese mismo lenguaje constituye el contrasentido evidente, pues es imprescindible utilizar lo mismo que se desea destruir. Que-da así la expresión de algo en la misma negación de ese algo.

"Todo escrito posee un sentido, aunque este sentido diste mu-cho del que el autor soñó dar a su trabajo. Para nosotros, en efecto el escritor no es ni una Vestal ni un Ariel; haga lo que haga, está -en el asunto, haga lo que haga, marcado, comprometido, hasta su reti-ro más recóndito." [17]

El escritor se encuentra marcado por su época, su acción, su

situación. La palabra que utiliza descubre cada uno de los aspectos que como hombre lo condicionan. Pone a flote los valores que lo rodean, desempeñando una función tendiente a lo social que se dirige -- a producir cambios en la concepción totalitaria del ser humano. Enfoca su situación metafísica irreductible de hombre libre, creando así una literatura cuya intencionalidad, sin restarle valor a lo escrito, sea compatible con las preocupaciones latentes.

El compromiso que señala a un autor nunca puede prescindir de lo literario. Paralelo a proporcionar un servicio a la sociedad mediante una literatura concordante con las inquietudes prevaletientes, realiza la historia de la época a que pertenece, y proyecta su subjetividad hacia quienes la habrán de juzgar posteriormente como subjetividad propia de la etapa en que se escribió. Vista la Literatura como un hecho social trascendente, exige del escritor una conciencia plenamente convencida de lo que expresa, comprometiéndolo con él mismo y sus semejantes.

"Pero solamente porque es escritor; porque es hombre. Tiene que vivir y querer esta responsabilidad y, para él, es lo mismo vivir y escribir, no porque el arte salva la vida, sino porque la vida se expresa en empresas y la empresa del escritor es escribir. Pero no hace falta que el escritor se vuelva hacia su vida en un intento de adivinar lo que la vida será para sus descendientes. No se trata de saber si va a crear un movimiento literario en ismo, sino de comprometerse en el presente. No se trata de prever un porvenir distante desde el que pueda juzgar a posteriori, sino de querer cada día el porvenir inmediato." [18]

La prosa no es arte: es la más alta ex-  
presión de belleza.

Comunicación que existe igualmente - y en grado mayor - en el lenguaje.

Al hablar de compromiso, abarcamos únicamente el campo literario, limitándolo a la prosa, ya que la poesía no implica la utilización del lenguaje como una especie de vehículo instrumento. Es, por el contrario, instrumento del que se sirve el lenguaje. Algo similar ocurre en otras formas de arte en las que predominan los signos y no los significados que emplea el escritor. Al poeta lo vemos situado dentro del lenguaje, está rodeado de palabras que, sin expresarlo, representan un significado, evadido de cualquier tipo de compromiso en su formación metafórica. (?)

El prosista, al escribir, se sirve de los vocablos como designaciones de objetos, como acciones de momentos determinados, que rechazan la mera contemplación para seguir el logro del fin último del lenguaje: la comunicación. El escritor mediante su obra revela a los demás hombres el conocimiento del mundo. Enfrenta al hombre ante el hombre mismo de tal modo que nadie ignore tal revelación. El valor de la prosa queda cumplido con la enérgica decisión de expresar algo, enunciándolo en determinada manera o estilo. El escritor comprometido reconoce ampliamente la acción de la palabra; consciente de que toda revelación supone un cambio y que, por lo tanto, es imposible dar a conocer algo sin habérselo propuesto.

Considerando como problemas permanentemente planteados los temas elegidos, se explica rotundamente la significación del arte como compromiso. Es innegable la necesidad de que el escritor hable en su obra de algo para cumplir con un verdadero contenido. Debe comprometerse por completo en cada uno de sus escritos, otorgándoles la elección subjetiva de su convencimiento al exponerlos.



La creación literaria presupone la necesidad del autor de alcanzar su esencialidad para relacionarse con el mundo que lo rodea, sin desechar el fin estético.

La literatura lanza al escritor a expresar algo que pide libertad, con lo cual queda comprometido con ese algo, a base de su ideología propia.

Muchas veces el medio produce al escritor, ofreciéndole particularidades que lo impulsan a pugnar por las liberaciones que cada obra le puede presuponer.

"El escritor es un mediador por excelencia y su compromiso es la mediación." (19)

Generalmente, se le atribuye al escritor una cierta función social. Función que representa al exponer su propia visión del mundo para comprometerse de cierta manera, cuando manifiesta determinadas responsabilidades de los integrantes de esa sociedad a la cual se dirige.

"En pocas palabras, la literatura es, por esencia, la subjetividad de una sociedad en revolución permanente. En una sociedad así superarla la antinomia de la palabra y de la acción. Verdad es que en ningún caso será asimilada a un acto: es falso que el autor actúe sobre sus lectores; lo único que hace es llamar a sus libertades y, para que las obras literarias surtan algún efecto, es necesario que el público vuelva a tomar por su cuenta mediante una decisión incondicionada." (20).

Podemos distinguir la actitud comprometida dentro de un contexto que a través de su contenido comunica algo. Así como Sartre utiliza un tema clásico en su obra Las Moscas para expresar una situación crítica privativa de su época (la ocupación Nazi y la consiguiente falta de expresión y libertad de los franceses), Fuentes, por su parte, se vale de la Historia precolombina mexicana y de la condición igualmente crítica que prevalecía durante el reinado de Moctezuma y la colonización española. Expresa un problema que lo compromete al simbolizar la situación de México no sólo en la época en que se ambienta -la Conquista-, sino al presentar una estrecha conexión con la vivida en 1968 en México: el problema estudiantil en Tlaltelolco. !!!

En forma literaria se plantea un hecho histórico. Pero no puede sustraerse al deseo palpitante de la crítica política. Pone in directamente de manifiesto un problema que en otra forma no podría proclamar.

Cumple con las constantes de la Literatura de compromiso al utilizar el lenguaje literario como un mensajero, como vehículo conductor de un determinado sentimiento. La obra, en sí, exige el rechazo de la mera contemplación estética para elevar el fondo, aunque sin nunca prescindir de la forma.

El asunto lo compromete al estructurar el escritor su obra con las técnicas literarias mejor adaptadas para lograr sus propósitos. Deja latente algo que por sí mismo es revelador cuando muestra preocupaciones análogas a la sociedad contemporánea, en medio de un contexto de gran valor literario.

Se vale de la literatura para a la vez servir con ella a la sociedad, convencido de que una obra escrita, en la que se responsabiliza de manifestar su profundo convencimiento y su libertad de escritor, es un hecho social.

El compromiso en Fuentes está presente en todo lo que ha escrito hasta ahora. Difícilmente podrá sustraerse de la actitud crítica hacia aspectos políticos que en mucho son realidades vividas en el México de nuestros días.

Si analizamos la totalidad de su obra desde esta actitud comprometida, podemos citar algunos de sus libros donde se palpa claramente este aspecto revalorador de la Historia mexicana.

En La Región más Transparente (1959); donde Fuentes se consagra, -novela a la que él mismo llama Biografía de una ciudad y una síntesis del presente mexicano,- da un resumen de la situación de nuestro país a partir de la década de 1950.

? Describe el ambiente social de la ciudad de México en cada uno de sus niveles, remarcando el énfasis sobre las clases de oportunistas, advenedizos, etc. Pone de manifiesto la corrupción y egoísmo en que el hombre se desenvuelve. Normas inestables, donde el que más abajo se encuentra puede rápidamente asumir el poder. Clases que salieron de la nada, pero que pretenden haber creado valores propios.

Destaca así mismo a las víctimas de los sistemas establecidos, esencialmente el nivel consumidor regido por la posición social, las posesiones materiales y la influencia política.

Busca desenmascarar a México mediante la crítica de su Revolución, por lo que esta obra también ha sido llamada "La otra novela de la Revolución".

Cambio de Piel: "la historia de un conflicto entre el individuo y el mundo, más específicamente, la historia de los sentimientos privados, viejos y nostálgicamente acariciados, con los que creemos - justificar nuestras vidas y de la pasión de un mundo que los niega." (21)

Contrapone aquí la vida moderna en Cholula, pueblo histórico de México, con la preterita, en tiempos de Cortés.

En cada uno de estos libros, Fuentes no puede abandonar la actitud elegida, que lo coloca en el plano del autor comprometido. Muestra un problema y lo deja a juicio. Esa posición suya se cumple al expresar algo, utilizando el lenguaje literario como nexo entre su actitud crítica y su actitud literaria.

Por lo demás, la postura comprometida del arte dramático aparece también en Ignacio Retes, autor de Los hombres del cielo (Crónica dramática sobre Bartolomé de las Casas), estrenada en México en 1965.

### 3) Técnica:

El propósito inicial del teatro épico, exige aislar todo factor emotivo de la representación para lograr su fin: la formación de un juicio. De este modo, la limitación convencional de un número determinado de actos tendrá únicamente vigencia en el suspenso y desarrollo de la trama. Esencialmente, se adapta a la forma épica del --

teatro la utilización de escenas completas cuyo detallado contenido es en sí mismo, o visto por separado, verdadero. Son poemas, hasta retratos, que al unirse toman la forma de narraciones complementadas.

Las técnicas en la práctica determinan una forma de visión algo complicada. Se prescinde de la forma lineal para representar el acontecimiento elegido mediante una sucesión de escenas complejas, cada cual con las necesarias condiciones para afectar por sí misma la sensibilidad del espectador.

Los recursos y técnicas del teatro moderno se emplean en su casi totalidad: sonidos, efectos de luces, música, aparatos de proyección que, en lo que a tiempo y espacio se refiere, rompen la visión tradicionalista del teatro común y corriente.

El efecto logrado con la adaptación de cada una de estas técnicas es un panorama cinematográfico, indispensable para el logro del fin último de este tipo de teatro. Por medio de abstracciones tendientes a fortalecer lo específico, se llega a la literalización de lo teatral.

El montaje, asimismo, alcanza mayor intensidad en la acción, sin dejar a un lado lo literario por ser lo básico.

Las acotaciones, especialmente importantes, aportan las indicaciones ambientales: cambios de luces y sonidos que otorgan singular intencionalidad a la acción de los personajes o protagonistas.

En la técnica del escritor teatral intervienen diferentes factores que unidos al fin, dan testimonio de una obra literaria:

- 1) La manera especial de entrelazar un tema y un argumento.
- 2) Inherente a esta condición, el personal relieve del estilo.
- 3) La ordenación de los diferentes materiales.
- 4) La percepción de dónde está lo teatral y dónde lo literario.
- 5) Los aspectos o elementos determinantes del auténtico valor de una obra teatral.

El funcionamiento de toda obra teatral plantea un conflicto.

En este caso, es sustancialmente relativo al hombre y sus vínculos -- con la sociedad que integra. El tratamiento que elige el escritor para configurar el argumento, y los temas que de éste puedan derivarse forman uno de los asuntos más importantes para el desarrollo de la obra, porque la hace ser diferente de otra. Shakespeare basó muchos de sus argumentos en fuentes anteriores; sin embargo, matiz, estilo y técnica distintos logran una visión por entero diferente, propia del autor.

(? necesariamente?)

De una misma historia, de un mismo tema, puede desprenderse gran variedad de tratamientos que acusan a la sociedad, a la humanidad, o a cierta similar situación que se sospecha obstaculice el progreso. Todo esto, repetimos, responde a la técnica y tratamiento del escritor, y es precisamente el valor literario de la obra.

La pieza teatral ha de establecer una comunicación que esclarezca algún o algunos aspectos de la vida; o una verdad por todos -- aceptada que pasa a ser el tema mismo; de allí vendrá su perduración. Frecuentemente se nos sugerirá dicho tema desde su mismo título, o -- bien en una sola frase, o en términos generales:

"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: el conocimiento del que es imposible sustraerse." (22)

Cada uno de los términos específicos que plantea una obra, -- constituye parte medular en su argumento. Este y el tema deben siempre situarse paralelamente en el transcurso de su desarrollo.

Podemos distinguir dos aspectos de las técnicas: la estrategia y la táctica. Uniéndose ambas, todo queda dependiente de la pericia del escritor para lograr expresar cada una de las motivaciones -- que lo impulsaron a la creación.

Otras categorías importantes dentro de la técnica, son:

- a) Lo periodístico
- b) Lo literario
- c) Lo teatral

Nos referimos a lo periodístico, cuando una obra se ha escrito especialmente dirigida hacia un público determinado, hacia una época particular, planteando un tipo de problema coetáneo en boga, donde se prescinde de cualquier otro aspecto acaso importante, pero no actual. En cuanto se refiere a inquietudes comentadas, se escribe en el momento, y tan pronto el interés se amengue, pierde la obra su valor de actualidad.

La obra literaria adquiere valía permanente, que no necesaria

mente responde a un momento determinado; tan sólo es portadora de verdades que el autor desea compartir y que manifiestan su criterio. No se interesa por los hechos más que en la medida de representación de conflictos verdaderos ocurridos en el devenir humano. Escribe, porque siente el apremio de expresar algo que desde su interior lo obliga a buscar una forma adaptable para hacerlo visible.

El escritor cuya técnica tiende únicamente a lo teatral, elige forzosamente un material que pueda sobrevivir. Un material que se preste a identificación y repetición en generaciones posteriores, como muestra de una obra dirigida a una época determinada. Posee todos los elementos exigidos por la representación, a grado tal que, si en su simple lectura pudiera no impresionar, causa en la escena admiración. Tiende particularmente a lo novedoso, mientras en lo periodístico la tendencia se inclina hacia lo oportuno.

Las técnicas empleadas pueden determinar o unir a las categorías antes mencionadas; no obstante, en la dirigida a lo literario -- hay más posibilidad de perdurar a través de las diferentes generaciones y de cobrar autonomía.

La obra de Fuentes se nos manifiesta como verdadera obra de teatro, aunque debemos resaltar que, por los innumerables recursos -- que en ella utiliza, podemos catalogarla en una nueva dimensión. En lo que a teatro se refiere, es una obra que, más que la representación, -- que vendría a situarse en segundo plano -- pide la lectura, esto es, se trata de un teatro realizado más para ser leído que escenificado. Podemos afirmarlo dada la complejidad que implica su montaje: --



cambios, escenografías, proyecciones...

Lo imprescindible en esta obra es llevar cierto problema al conocimiento público, mostrándole lo persistente de su esencia. Enfocar la raíz de las condiciones sociales y políticas en que se desenvuelve el México de hoy, o, por mejor decirlo, el México de siempre.

De lo expuesto, podemos deducir algunos de los puntos básicos que apoyan la técnica teatral de Fuentes:

a) La historia de México: específicamente, la situación provocada en la Conquista de México por los españoles, centrando el conflicto en Moctezuma y en Cortés.

b) El teatro épico de Bertolt Brecht: el enfrentamiento del hombre ante un problema que lo afecta como persona individual y como integrante de una sociedad. Dentro del análisis de la sociedad, tomando conciencia de dicho problema- las fuerzas que la motivan, la historia y las enseñanzas que de ella se desprenden.

c) La tragedia griega: enfocada en lo concerniente a tratamiento y manejo del coro. Además, ciertos aspectos, que se descubren dentro de las acotaciones, como vendrían a ser el vestuario y el doblamiento de augures.

d) Cada uno de los recursos: luz, música, aparatos de proyección, que elevan la obra a un plano cinematográfico.

La técnica teatral manejada por Carlos Fuentes se evidencia en la unión detallada y consciente de cada uno de estos puntos básicos de apoyo citados. Su resultado es una mezcla de complicadas téc-

nicas, que abren un nuevo panorama dentro de la Literatura. Entendemos que de ella procede la técnica teatral que da unidad a Todos los Gatos son Pardos: una complejidad de recursos que puede conducirnos - a calificarla como muestra de la Literatura Collage.

- 1) Lewis, Allan El Teatro Contemporáneo. Imprenta Universitaria, México. 1957. pág. 84.
- 2) Staiger, Emil Conceptos fundamentales de Poética. Ediciones RIALP, S.A., Madrid 1966. Págs. 104-105.
- 3) Wright, Edward A. Para Comprender el Teatro Actual. Fondo de Cultura Económica, México, Buenos Aires 1962. Pág. 79.
- 4) Lesky, Albin La Tragedia Griega. Editorial Labor, S.A. Barcelona. 1966. Pág. 66.
- 5) Ibid. Pág. 85.
- 6) Ibid. Pág. 142.
- 7) Ibid. Pág. 164.
- 8) Staiger Op. Cit. Pág. 143.
- 9) Allardyce, Nicoll Historia del Teatro Mundial. Edit. Aguilar, S.A. Madrid, 1964. Pág. 732.
- 10) Brecht, Bertolt Teatro Alemán Contemporáneo. México, Aguilar, 1960. Págs. 11-12.
- 11) Staiger Op. Cit. Pág. 190.
- 12) Ibid. Pág. 181.
- 13) Wright Op. Cit. Pág. 53.
- 14) Lesky Op. Cit. Pág. 24.
- 15) Staiger Op. Cit. Pág. 150.
- 16) Nuncio, Abraham "Todos los Gatos son Pardos". Regista Siempre. No. 888 Primero de Julio de 1970. Pág. 11.
- 17) Sartre, Jean Paul ¿Qué es la Literatura? Edit. Losada, S.A. Buenos Aires. 1967. Pág. 9.
- 18) Ibid. Págs. 37-38.
- 19) Ibid. Pág. 92.
- 20) Ibid. Pág. 149.
- 21) Harss Luis Los Nuestros. Edit. Sudamericana, Buenos Aires. 1968. Pág. 378.
- 22) Fuentes, Carlos Todos los Gatos son Pardos. Siglo XXI. Editores, S.A. México. 1970. Pág. 6.

## CAPITULO II

### ANALISIS DE LA OBRA

#### 1) ESTRUCTURA

- a) Externa
- b) Interna

a) Externa. - El teatro épico se evade de las limitaciones observadas por la forma convencional del teatro tradicionalista, que divide la obra en tres o cinco actos, pues, tales jornadas únicamente - tienen vigencia en el desarrollo y suspenso de la trama. El teatro - épico se apoya específicamente en las escenas, que pueden ser escasas o múltiples, pero siempre cumpliendo con el requisito de completarse individualmente en su misma esencia, integrándose a manera de un verso, un retrato, o algún otro efecto relacionado con las diversas formas de vida. Por lo tanto, cada obra de este tipo proporciona una serie cabal en cuanto a variedad de narraciones se refiere.

La rigidez del molde neoclásico, perseverante venerador invariable de las consabidas tres unidades aristotélicas, se rompe ante innovaciones implantadas por Lope de Vega o Shakespeare; quebrando -- las técnicas tradicionales, propondrán nueva visión y nuevos caminos para una libre sucesión de episodios. El escritor del estilo épico, fiel a su realismo, lo adelanta al proyectarse hacia una meta aún -- más lejana. Utiliza acontecimientos actuales referentes a la vida misma, constituyéndose así el texto épico en una acumulación de sucesos verídicos tendientes a aparecer como una revelación en la totalidad - de sus aspectos.

En Todos los Gatos son Pardos, la forma épica se muestra cla-

ramente. En su estructura externa encontramos inicialmente la división en escenas, nueve, completas cada una en su esencia, que presentan un rompimiento total en cuanto a tiempo y espacio se refiere, cumpliendo de este modo las normas características que destacan el estilo al que pertenece.

Un prólogo antecede al desarrollo de las escenas. En él, -- Fuentes alude a lo que propició su creación, denotando abiertamente -- el problema que lo impulsó a partir de la misma Historia de México:

"Todos los Gatos son Pardos es a la vez una memoria personal e histórica, pues indagar nuestros orígenes comunes para entender -- nuestra existencia presente requiere ambas memorias en México, el único país que yo conozco, además de España y los del mundo eslavo --no en balde excéntricos, como nosotros-- donde preguntarse ¿quién soy -- yo?, ¿quién es mi papá y quién es mi mamá?, equivale a preguntarse ¿qué significa toda nuestra historia?" (1)

En el nexo del prólogo con la obra misma se contiene un propósito de precisar ciertas ideas, como avance del tema.

"Moctezuma o el poder de la fatalidad; Cortés o el poder de -- la voluntad." En cada uno, el choque de dos mundos contrapuestos. -- Uno, inmerso en fantasmas, aquejado de debilidad; pleno el otro, de -- poder, de ambición, de fuerza. Las diversas circunstancias en que se colocan están ambientadas en la época de la Conquista de México, vista, no como una revolución o como una crisis que suscita cambios necesarios en una cultura, sino como una conquista envilecida (Como el -- mismo Fuentes la nombra) por quienes la efectuaron, conquistadores y

conquistados.

Tras el prólogo, se presenta a los integrantes del primer lado contrario:

"LA CORTE AZTECA"

Moctezuma Xocoyotzin	Gran Tlatoani de México
Cuitláhuac	su hermano
Cuauhtémoc	su sobrino
Cihuacóatl	sacerdote supremo
Augur 1	que se desdobra en
Huitzilopochtli	
Augur 2	que se desdobra en
Quetzalcóatl	
Augur 3	que se desdobra en
Tezcatlipoca	
Augur 4	mujer
Augur 5	
Rey de Texcoco	anciano
Tzompantecuhtli	consejero
Mercader	
Pastor	
Mensajero	
Recaudadores	
Magos	Familia de Tzompantecuhtli, doncellas,
Cazadores	forobados, albinos, enanos, guerreros,
Poeta	músicos, danzantes, cantantes, artesanos, mujeres, niños, educadores, etc."

En el opuesto, figuran sus adversarios:

"LOS CONQUISTADORES"

Hernán Cortés

Marina

Fray Bartolomé de Olmedo

Pedro de Alvarado

Alonso Hernández Portocarrero

Cristóbal de Olid

Gonzalo de Sandoval

Diego de Ordás

El Cacique Gordo de Cempoala

Oidores Reales

Escudero

Zernaño

Soldados

Emisarios de Moctezuma

Recaudadores de Moctezuma

Marinero

Sacerdotes Cholultecas

Joven Sacrificado

Doble de Moctezuma

Enano

Tamemes, mancebos, soldados, cantante, muchacha indígena, escribano, hombres, mujeres, niños, -- etc." (3)

Presentados los antagonistas participantes de la Conquista mexicana, principia de inmediato la primera escena, finalizando al cabo los nueve cuadros en una gran acotación explicativa. Se logra una total unificación de los conceptos emitidos en el transcurso de la obra.

1) Primera escena. Pág. 13 - 14.

Marina pronuncia una especie de monólogo comunicativo que la sitúa en un plano de narradora omnisciente de todo lo que acontecerá en las escenas posteriores.

2) Segunda escena. Pág. 15 - 18

La acotación ubica el desarrollo de la acción en México-Tenochtitlán, 1519. Afuera del Palacio de Moctezuma.

3) Tercera escena. Pág. 19 - 59

El lugar es en la misma Tenochtitlán, en una sala del Palacio de Moctezuma.

4) Cuarta escena. Pág. 60 - 90

La indicación escénica traslada la acción a la Costa del Golfo de México.

5) Quinta escena. Pág. 91 - 95

Retorna la acción a la Gran Tenochtitlán; nuevamente en una sala del Palacio de Moctezuma.

6) Sexta escena. Pág. 96 - 119

Muestra un campamento cerca de Cempoala: Cortés, Olmedo, Marina, etc.



7) Séptima escena. Pág. 120-135

Una vez más, la situación se encaja en el Palacio de Moctezuma.

8) Octava escena. Pág. 136-159

Se lleva la acción a la ciudad de Cholula.

9) Novena escena. Pág. 160-185

La acotación no señala un lugar determinado para la acción; - no obstante, la lógica de los acontecimientos nos permite fácilmente deducir su desarrollo en Tenochtitlán, en el Palacio de Moctezuma y - en los alrededores de la ciudad.

La indicación final cierra el noveno cuadro, a manera de epílogo. Es una contraposición de escenas irónicas, satirizando a figuras representativas de una determinada situación social o política. - Por último, la situación se localiza en Durango, México, 1970.

La estructura externa de la obra sigue fielmente las indicaciones épicas. Las escenas o cuadros, con sus respectivas acotaciones, varían la ambientación denotada mediante el montaje y los manejos especiales que cada situación requiere.

Muy notorio es el rompimiento de las unidades: de Tenochtitlán a Veracruz; de nuevo en Tenochtitlán, para trasladarnos a un campamento cerca de Cempoala. Finalmente, regresamos de la visión pretérita a la moderna civilización, apareciéndonos, los mismos personajes ataviados según el cambio de época marcado: la misma situación, - ya actualizada.

b) Estructura Interna:

La estructura interna se presenta, a través del transcurso de las diferentes contingencias, en la unión y desarrollo de hechos históricos que se muestran cíclicos en el devenir del tiempo.

La unificación de la obra se logra por medio de la presencia constante de un mismo problema, cuyos polos vendrían a recaer en dos figuras esenciales: Moctezuma y Cortés.

Ambas grandes figuras son como el apoyo que sustenta el desarrollo de la trama histórica. Funcionan como representativas del problema que se reitera en la obra de principio a fin. Con esto se consigue el hilo unitivo, por el cual se realiza una transposición hacia un problema acontecido recientemente.

En consecuencia, se plantea la estructura interna mediante -- las diversas situaciones, y la relación que las vincula:

a) Escena I.- Aparece Marina levantando una tea en alto, su voz se escucha: "Malinche, Malinche, Malinche... ¿a dónde iré?... Yo viví esta historia y puedo contarla. Malitzin, Marina, Malinche: yo fui la partera de esta historia, porque primero fui la diosa que la imaginó, luego la amante que recibió su semilla y finalmente la madre que la parió."

b) Escena II.- México-Tenochtitlán, 1519. Afuera del Palacio de Moctezuma.

Dos indígenas, Mercader y Pastor, dialogan sobre sus sueños,

y su rey Moctezuma. El Mercader soñó monstruos de cuatro patas y hom  
bres blancos barbados vomitados por el mar. El Pastor, el regreso de  
Quetzalcóatl.

c) Escena III.- Sala del Palacio de Moctezuma.

Moctezuma se muestra atemorizado e incrédulo ante las pala  
bras de los augures. Desdoblamiento del coro:

- |                            |                |                             |
|----------------------------|----------------|-----------------------------|
| 1) Augur I Huitzilopochtli | se desdobra en | dios guerrero               |
| 2) Augur II Quetzalcóatl   | se desdobra en | dios educador               |
| 3) Augur III Tezcatilipoca | se desdobra en | rey de la noche             |
| 4) Augur IV Mujer          | se desdobra en | hermana de<br>Quetzalcóatl. |

Quetzalcóatl se marcha, tras anunciar su regreso. Ordena Moc  
tezuma llevar a su presencia a los soñadores del reino y darles la --  
muerte. Se cumplen las profecías.

d) Escena IV.- Costa del Golfo de México.

Cortés toma como mujer a Marina. Triunfa sobre los indios  
atacantes. Envía a Portocarrero con presentes a España. Barrena las  
naves para evitar deserciones. Se decide la captura de Tenochtitlán.

d) Escena V.- Sala del Palacio de Moctezuma.

Moctezuma se siente aliviado por las profecías cumplidas.  
No escucha las advertencias de Cihuacóatl.

f) Escena VI.- Campamento cerca de Cempoala.

Olmedo reprende a Cortés. Este se nombra soberano de Cem-

poala tras persuadir al Cacicque. Muestra a los Recaudadores de Moctezuma su condición de hombre mortal. Cuenta con los batallones totonasacas.

g) Escena VII.- Sala del Palacio de Moctezuma.

Moctezuma ordena se le busque un doble para presentarlo ante los blancos que piden conocerlo. Vencen los españoles a Tlaxcala. Ordena Moctezuma negar alimento a los españoles.

h) Escena VIII.- Cholula.

Sacrificio de un joven a los dioses. Indignación de los españoles ante el falso Moctezuma. Matanza de sacerdotes, hombres, niños... Se hierra a las mujeres. Promete Cortés a Marina un mundo nuevo.

i) Escena IX.-

Moctezuma se maldice; lo encadenan Olid y Alvarado. Tiempo después muere, herido por una lluvia de piedras que le arrojan los augures. Marina ve en su hijo la unión de razas. Cortés termina abandonado por todos.

Las acotaciones modifican las diversas situaciones por desarrollar. Aclaran, entre otras cosas, los cambios concernientes a tiempo y espacio. A la vez, son a manera de explicación en cuanto a próximos sucesos, ya sea en la acción o en los personajes. Esto se nos revela por algún determinado punto de conexión con la escena: atavío, postura, etc.

Analizando esquemáticamente las situaciones, continuas o alternadas, precisaríamos la relación existente entre estas últimas de la siguiente forma:

a) Escena III	se relaciona con la escena V
b) Escena III	" " " " IX
c) Escena III	" " " " VI
d) Escena IV	" " " " IX
e) Escena V	" " " " IX
f) Escena VI	" " " " IX

a) En la escena tercera, por orden de Moctezuma, al escuchar profecías que lo incomodan, son muertos los soñadores de su reino. En la escena quinta, Moctezuma, rodeado de las profecías cumplidas de cada uno de los soñadores que aparecen en la escena III, se lamenta de haber dispuesto su muerte.

b) La escena III se relaciona con la IX, ya que en la primera se pronostica, bajo palabra de los augures, la sublevación de Cempoala, Tlaxcala y la próxima destrucción del Imperio a causa de las dudas de Moctezuma. En la IX, el Imperio se presenta destruido, con la ayuda que los mismos indígenas de Cempoala y Tlaxcala prestan a los españoles.

c) Escena III.- Se relaciona con la escena VI. En la una, Moctezuma reconoce su opresión sobre los pueblos sometidos, ávidos de una oportunidad para rebelarse contra él. En la otra, los totonacas se unen a Cortés. Oímos, como información de su Cacique, la ansiedad de los sajuzgados por emanciparse del yugo.

d) Escena IV.- Cortés barrena las naves y se lanza a la toma de Tenochtitlán, afrontando todo riesgo futuro al decir: La suerte es tã echada. Se enlaza con la escena IX, donde se evidencia, en boca de los oidores del rey, esa suerte misma que se jugó con tanta osadía, - deparándole finalmente el total abandono y despojo de cuanto conquistó.

e) Escena V.- Cihuacóatl habla con Moctezuma intentando convencerlo de su error al juzgar dioses a los españoles que lo atacan. Pronostica el inicio de un drama. Se vincula con la IX al ya realizarse la situación augurada por Cihuacóatl. Moctezuma se da cuenta demasiado tarde de su yerro: el drama está por terminar.

f) Escena VI.- Olmedo dialoga con Cortés tratando de que comprenda lo infructuoso que resultarán sus esfuerzos por conquistar la nueva tierra, ya que en España podrá cercionarse de la ingratitude y - olvido de los hombres. En la escena IX vemos a Cortés despojado de - cuanto creía haber ganado, condenado a vivir lejos de México y desesperado por la perfidia humana.

g) Escena VII.- Moctezuma, lamentándose de su infausta suerte, espera lo único que aún le falta: la derrota, la cual se cumple - en la escena IX: Moctezuma está vencido definitivamente.

En general, el conjunto de escenas de la obra se sucede en -- una secuencia lógica. Sin embargo, hemos visto que algunas relaciones se conectan alternativamente, saltando de un cuadro primero a -- otro ulterior. Dichas relaciones se coordinan mediante profecías, palabras premonitorias, o algún efecto concordante con los hechos poste

riores.

## 2) Temática:

La temática en Todos los Gatos son Pardos, parte de la Historia de la Conquista de México, para ofrecer un panorama de las diversas dictaduras, que han de culminar en su repetición.

Un personaje femenino, Marina o la Malinche, representa la entrega incondicional de una cultura, significando la unión de razas y lenguas. La civilización indígena que se rinde por su propia debilidad e incertidumbre ante la irrupción de nuevas fuerzas.

Dentro del tema, observamos las contradicciones que surgen entre las dos grandes culturas que se enfrentan. Potencias que se resumen en conquistadores y conquistados. Pugnan los primeros por imponer una civilización, la cual, resistida inicialmente, termina por imponerse al decaimiento indígena, símbolo del advenimiento de la fusión de ambas culturas.

Fuentes se refiere al problema histórico y a sus consecuencias en lo concerniente a las figuras centrales de Moctezuma y Cortés, pero esencialmente sobresale su acentuada voluntad de enlazar todo el cúmulo de situaciones anteriores con la situación política de nuestros días: desde el ayer hacia una historia inmediata. Las pertinentes alusiones nos remiten a una idea. Se deja a nuestra imaginación la conexión con la realidad en que vivimos. El mismo título de la obra Todos los Gatos son Pardos, sugiere la referencia inicial: todos los gobiernos son iguales: todas las tiranías se repiten.

Tales comparaciones en serie nos llevan al México actual. Por ello, podemos decir que el verdadero tema de la obra no es tanto la acción entre contrincantes que luchan por realizar o evitar una conquista que discurre en escena, sino el análisis de lo que para hoy representan los personajes y sus respectivas situaciones. La acción de un poder sostenido por el miedo (Moctezuma); la acción de la fuerza guiada por la ambición (Cortés); el sufrimiento y las ansias populares (coro de augures); la traición y la pasión sentimental (Marina). Este tema, colmado de datos alusivos a la actualidad, logra su total articulación en la acotación final, cuando los elementos que aparecieron paulatinamente en el transcurso de la obra, se integran formando un impresionante cuadro de relaciones pasadas y presentes, desembocando en uno de los mayores momentos de la obra, esencialmente político.

Algunas referencias históricas a que recurre Fuentes nos las dan los siguientes libros:

Historia de las Indias de Nueva España; del Padre Durán

Épica Nahuatl; de Angel María Garibay

Historia de la Literatura Nahuatl; de Angel María Garibay

Poesía Indígena de la Altiplanicie; de Angel María Garibay

Crónicas de la Conquista; de Agustín Vázquez

Crónica Mexicana; de Hernando de Alvarado Tezozomoc

Cartas de Relación de Hernán Cortés.

Poesía Indígena; de Angel María Garibay

### 3) Personajes:

El contenido de la obra que tratamos exige la intervención



de multitud de participantes:

- a) Corte Azteca
- b) Conquistadores

La caracterización de cada uno de ellos se aclara en gran parte por las acotaciones escénicas: situación, atavío, determinada gesticulación o movimiento que sirva para interpretar su función como protagonista.

Entre la diversidad de personajes presentados, tres se sitúan como básicos:

- a) Moctezuma: principal representante de la Corte Azteca, -- Gran Tlatoani de México.
- b) Cortés: jefe de los conquistadores españoles.
- c) Marina o Malinche: personaje --puente entre dos culturas-- que simboliza la lengua indígena.

Siendo el de la obra tema histórico, sus personajes son heredados de la misma Conquista de México. Cada personalidad presenta diversas facetas innovadoras de la historia. Estos rasgos distintivos de su actuación, les otorgan la significación del tiempo presente, al simbolizar o representar personas, situaciones, puestos o posiciones sociales que permiten una visualización del paralelismo existente entre el México pasado y el de ahora.

Cada uno de los representantes de la historia nos va a mos---trar un punto determinado, clave para la referencia moderna.

Estudiaremos en forma separada a cada cual:

a) Moctezuma.- Gobernante máximo del pueblo mexicano. Posee los plenos poderes de su rango de emperador. Pero se le presenta como una figura indecisa, titubeante, oscilando a lo largo de su actuación entre el temor y la duda. Siente el hallarse en el plano de víctima y verdugo, dueño de un poder que no sabe cómo sostener, si no es invocando a las divinidades por medio de sacrificios humanos. El poder divino lo atemoriza constantemente, acrecentando sus numerosas vacilaciones. Es implacable con su misma raza, la cual le profetiza la destrucción de su cómoda situación imperial, pero él se muestra intollerante ante la sola mención de posible derrota. Menosprecia sus fuerzas ante las nuevas que le son desconocidas. Se empeña en agradar con regalos a quienes se le enfrentan, no encontrando forma mejor para defender su Imperio. Cree sobre todas las cosas, que debe a los dioses su trono de emperador y sólo se siente capaz de olvidar su debilidad esperando que ellos mismos retiren el poder que le otorgaron. Por esto se empecina en no admitir que son mortales los adversarios que --osan atacarlo:

"¡Engaño! ¡Engaño! No puede ser plebeyo quien se enfrenta a mi poder... Asume el disfraz y las palabras de los hombres para engañarme, para desarmarme de mis razones sagradas, llegar hasta mi capital y luego juzgarme como el dios que es... ¡Salgan!" (4).

Es especialmente supersticioso, se disculpa por lo común a sí

mismo con la excusa de la fatalidad de su destino; sin embargo, las culpas lo atormentan. Confiesa que no conoce su propio Imperio, y -- que cada uno de los pueblos a él sujetos esperan sólo una oportunidad para sublevarse, para mostrarle su odio.

En general, la figura de Moctezuma es la de un gobernante -- acostumbrado a poseer el poder sin preocuparse de las difíciles responsabilidades que al mismo atañen. Desconoce los problemas del pueblo. Representa un poderío al que llegó sin esfuerzo alguno y al que no sabe cómo defender. Sólo prorrumpe en largas lamentaciones ante el negro destino a que se ve arrastrado, mas al que, resignado, acepta.

b) Cortés.- Capitán de los españoles, simple soldado sin más fuerza que su ambición y su astucia. Realista en casi todos sus aspectos, conoce su situación y utiliza todos los medios a su alcance -- para superarla. Ansa el poder, el renombre. Empeñoso por conquistarlos, se presenta valiente y astuto al valerse de las supersticiones de los nativos para su propio provecho:

"Que venga entonces en cuatro patas, o portado por sus criados. Díganle que él está para honrarme a mí, que soy el teúl, y no yo a él, que es un simple cacique." (5)

La ambición le proporciona cada vez nuevas energías para -- aplastar las de sus contrarios. Poseedor de una personalidad totalmente opuesta a la de Moctezuma, decidido; sin fortuna, sin nada que no sea su acuciante deseo de ser alguien. Se maravilla ante las riquezas del nuevo país a que se enfrenta, lucha en nombre de Dios y Es

pañá, pero acaricia las ideas de Marina que lo incita a ser único en el dominio de esa tierra que conquista.

Se juega el todo por el todo al barrenar las naves por temor que deserten sus compañeros de empresa, deserciones que lo dejarían -- como empezó: siendo un don nadie. Sólo le interesa la acción. Es una fuerte voluntad que necesita y se vale de los poderes para cumplir -- sus fines. Desecha la fatalidad y tampoco cree realmente en el poder de Dios, ni en el de sus soberanos. Finge, no obstante, para el logro de sus propósitos.

Descubre que los indios se detestan entre sí, y mediante tales hostilidades aumenta su poder y vence a Moctezuma:

"Que luchen entre sí esas muchedumbres. Nosotros, apretados y concertados como una falange, sólo marcharemos por el camino que -- ellas nos abran." (6)

Básicamente, en la figura de Cortés se encarna la ambición. -- Sólo tiene fe en sí mismo, pero para su conveniencia guarda las apariencias de buen cristiano y buen súbdito. Tendiente a lograr el poder, dispone de una vigorosa voluntad, de un anhelo incontenible de ser alguien en la vida, se fía demasiado a su suerte, a su persona, a su astucia. No cree en el destino sino en la fuerza. La fe cristiana no ocupa en él un lugar tan importante como el que ocupan las cosas políticas.

Cortés y Moctezuma son, pues, las personalidades fundamentales de la obra, cada uno representante de una diferente situación:

Moctezuma: el poder de la fatalidad, de la debilidad.

Cortés: el poder de la voluntad, de la fuerza.

c) Marina.- En el mismo nivel de importancia, se nos revela una tercera figura esencial: Marina, cuya intervención funciona como personaje-puente, ya que es la comunicación entre lenguas distintas.

Iniciada la obra, aparece como una modalidad de narrador-actor. Su personalidad sobresale a través del contenido. Ella es la lengua nativa. Tres fueron sus nombres: Malitzin, dado por sus padres, diosa de la mala suerte y la reyerta de la sangre.

Marina, como la llama Cortés, en recuerdo del océano que lo llevó a México.

Malinche, apelativo de su pueblo, como traidora, guía y lengua de Cortés.

Es la lengua de los indios que se entrega a Cortés confiándole todas las debilidades de los suyos. Sirve al español para servirse a sí misma, es la representación femenina de la mezcla de razas y lenguas. Alentando a Cortés en su empresa, su actuación revela una personalidad intuitiva que lo acicatea en sus más recónditas ambiciones de poder:

"Para Moctezuma, que lo es todo, tú eres más que él. Oyeme, señor: quien nada es, todo puede llegar a serlo; quien todo es, nada puede llegar a ser." (7)

Odia la tiranía impuesta por Moctezuma. Traiciona a su raza por seguir a un hombre que, extranjero, le es ajeno; pero un hombre -

al que ama y ayuda en su busca de poder. Sin embargo, se conmueve ante la destrucción de su pueblo. Trata de detener los propósitos de Cortés hablando de la historia del pueblo mexicano, que no desea perder. Al procrear un hijo de Cortés, se maldice a sí misma, pero ve en ese hijo el triunfo de la mujer.

Marina: personaje narrador-actor, amante de Cortés, representa en general la lengua de una cultura a la que, desleal entrega para mezclarla, con el nuevo idioma. Delata las creencias de su raza, sueña con el poder de Cortés como Quetzalcóatl, y estimula su ambición:

"Guardaré tus secretos, señor; te contaré los de mi patria. Tú, por mi boca, todo lo sabrás de ella; ella nada sabrá de ti sino la mentira que asegure tu victoria. Eres plebeyo y mortal; serás, -- por mi boca, dios e inmortal." (8)

d) Personajes secundarios que aparecen integrando a la Corte Azteca:

1) Cihuacóatl.- Sacerdote supremo, consejero y orientador de Moctezuma. Es realista, prevé la próxima destrucción del Imperio y así se lo da a saber a su emperador:

"Quien rechaza el poder es rechazado por el poder. Estos extranjeros quieren lo que tú rechazas: no sólo representar el poder, sino usarlo para cambiar el rostro de nuestra tierra." (9)

Conoce los secretos de la vida y sobre ellos filosofa constantemente. Su devoción por las divinidades no le impide ver claramente lo que le rodea; sin embargo, se limita a sus funciones de servidor,

acatando sumisamente las órdenes de su rey. Dialoga sobre el poder, disculpando hábilmente los errores de Moctezuma.

2) Cuitláhuac.- Hermano de Moctezuma: es esencialmente una - figura conciliadora, reclama astucia, acción consciente y realismo -- contra quienes los atacan:

"Cuauhtémoc habla con la impaciencia de la juventud. (A Moctezuma). Seamos astutos y dignos a la vez. Recíbelo en tu ciudad y en tu casa. Honrarás así las leyes de nuestra hospitalidad, tan caras a los dioses y a los hombres por igual.

P a u s a

Y una vez que lo tengas dentro de la ciudad; si rehusa partir o si amenaza tu soberanía... entonces corta los puentes de nuestra isla, rodea la ciudad con todas nuestras fuerzas, llena la laguna de canoas armadas... atrápalo en esta ratonera... y ofrece su cuerpo desnudo a Huitzolopochtli en el Cú Mayor." (10)

Habla con voz práctica sobre asuntos prácticos, exige dignidad para vencer a los hombres blancos, se muestra confiado de las - - fuerzas que poseen y se halla presto para utilizarlas.

3) Cuauhtémoc.- Sobrino de Moctezuma y Cuitláhuac. Joven -- apasionado que sabe que luchan contra hombres y como hombre quiere -- combatir:

"Derrótalo ahora. hombre es, y si lo admities en nuestra ciudad, tomará tu lugar, vivirá en tu palacio, se sentará en tu trono y serás menos que un vasallo: serás un prisionero, un esclavo cargado -

de cadenas..." (11)

Habla a Moctezuma de la muerte del Imperio, reconoce que, aún así, el pueblo sobrevivirá. Reclama responsabilidad, expone a su tío lo inútil y contraproducente que para todos serán las creencias que lo abrumen. Si no olvida a los dioses, se destruirá su mundo.

e) Personajes secundarios conquistadores:

1) Fray Bartolomé de Olmedo.- Se muestra tolerante y discreto en cuanto a las debilidades humanas. Representa el poder de la -- Iglesia y con él amenaza a Cortés cuando lo cree necesario:

"Y si quieres ser conocido como el gran descubridor y, quizás como el gran conquistador de estas tierras (aunque eso esté por verse), deberás regresar a España de mano de la Iglesia y con su bendición. Y aún así, verás qué pronto es el olvido y qué grande la ingratitud de los hombres.

P a u s a

Procura, de todos modos, que la Iglesia te acompañe; sin ella nunca serás más que un aldeano envanecido; ya le contarás tus fabulosas historias a tus nietos en Medellín." (12)

Seguro de su alcance, advierte la condición humana de los suyos y la remarca. Cree en el poder de Dios y se alza enérgico ante la idolatría indígena:

"Me haré de la vista gorda en esta y muchas otras pequeñeces, aunque no lo sean tanto. Pierde cuidado; la Iglesia sabe ser discre-



ta en lo tocante a la debilidad humana. No puede serlo en lo tocante al orgullo humano, cuando éste se desborda y olvida que toda hazaña - individual es sólo parte de un designio más vasto; primero, extender con la espada el imperio de España; segundo, extender con la cruz el dominio de Dios." (13)

2) Pedro de Alvarado.- Capitán y ayudante de Cortés, ambicioso igualmente de fortuna, aprueba y ejecuta las órdenes de su jefe, y en ocasiones propone iniciativas:

"No; hay un tercer camino: internarnos en el reino de Moctezuma." (14)

3) Portocarrero

4) Olid

5) Sandoval

6) Ordás

Todos capitanes de Cortés. Su función en la obra es la de -- personajes incidentales. Como nota distintiva, únicamente encontramos su conjugada ambición y el acatamiento de las órdenes tendientes a lograrla.

f) Función semejante a la del coro griego desempeñan los -- augures.

Aunque su intervención se marca por una acción más intensa dentro de la obra, representan personajes individuales, dialogantes, y no tropiezan con las restricciones que tradicionalmente exige la tragedia griega.

1) Augur-Huitzilopochtli.- Ataviado con penacho de plumas -- amarillas de guacamaya, es el dios guerrero: incita a Moctezuma a -- adorar su poder:

"Apacigua mi sed, Xocoyotzin, o el sol huirá para siempre y -- la noche reinará sobre lo que fueron tus dominios. Constrúyeme un -- templo, Moctezuma, para que todo el pueblo sepa a cuál dios debe adorar." (15).

Amenaza como dios, reclama conquistar la tierra con brazos de guerreros.

2) Augur-Quetzalcóatl.- Ataviado como la serpiente emplumada, con una máscara blanca, como rostro sin facciones. Creador de -- los hombres, viola a su hermana en un intento desesperado por ser -- igual a los seres que ha creado:

"Y porque un dios fue un hombre, los hombres se sintieron libres y poderosos, pero culpables de su libertad y de su fuerza, porque para tenerla debían compartir la luz con las tinieblas; porque para desear la libertad, antes debían perderla." (16)

Promete regresar para comprobar lo que ha hecho la humanidad con los dones que le ha entregado. Abomina los cultos criminales y -- así se lo comunica a Moctezuma, incitándolo a limpiar de impurezas su reino.

3) Augur-Tezcatlipoca.- Demonio de los sueños. Filósofo y -- pelea. Intriga contra Quetzalcóatl:

"Dormidos, pregunté a sus orejas: ¿han visto la cara del pa-

dre Quetzalcóatl? No es como la cara de ustedes, que fueron creados; es un rostro anterior a la creación. Si lo vieran, se morirían de espanto. Ustedes son muchos; El es uno. Ustedes han nacido y morirán, y sus rostros reflejarán el tiempo dulce y vulnerable de los hombres. El jamás morirá: su rostro es espantoso porque es irreconocible y es irreconocible porque es eterno." (17)

Por una variedad de diálogo informativo, complementado de palabras y acción, con Quetzalcóatl, describe las actividades de éste. Habla con sabiduría cuando se pronuncia acerca de los dones otorgados por la serpiente emplumada:

"Mira el destino de tus dones, serpiente de plumas: deseados mientras no se tienen y sólo entonces, porque no se tienen, se de--- sean." (18)

4) Augur-Mujer.- Su intervención se limita únicamente a aparecer en el contenido de las indicaciones escénicas. Las acotaciones la presentan violada por Quetzalcóatl en su afán de ser hombre.

El conjunto de augures y su desdoblamiento, tienen una fun--- ción semejante a la del coro griego. Aparece en el inicio de la obra y, salvo escasas referencias, en las escenas posteriores. El desdo--- blamiento no prosigue en el contexto. La masa de augures repite, mediante pertinentes palabras, las diversas situaciones que se suceden, o, si no, aconseja. En este conjunto, la repetición de voces nos dan la más directa referencia a un hecho contemporáneo:

"Tlaltelolco siempre será el lugar del crimen." (19)

g) Personajes en función de tipo serán el Mercader y el Pastor:

1) Mercader.- Es el clásico tipo que a toda costa pretende pasarla bien:

"Pero, señor serenísimo, te he traído una buena nueva; yo mismo le dije al dios que sin duda tú lo recibirás bien, pues tu palacio está bien abastecido de lo que te proporcionamos los mercaderes de... " (20)

No duda en apoderarse del sueño del Pastor, al cual considera con más perspectivas para obtener algún provecho personal, ante la presencia de su emperador Moctezuma.

2) Pastor.- Tipo opuesto al protagonizado por el Mercader, al tera al igual que él su sueño, pero guiado por muy diferentes propósitos:

"Vi a muchos hombres deseando muchas cosas imposibles; y éramos nosotros, tu pueblo, tus maceguales, tus jóvenes rumbo a la guerra y al sacrificio, tus madres y tus esposas entristecidas por la muerte de sus hijos y amantes, tus viejos que recuerdan otra promesa de paz, devoción, amistad y trabajo..." (21)

La posición del Pastor, obviamente antitética a la del Mercader, indica inocentemente a Moctezuma tanto sus errores, como sus verdades, induciéndolo a cambiar su actitud hacia el pueblo.

h) Personaje símbolo.

Se nos presenta en la figura del joven sacrificado en Cho-

lula por tres sacerdotes, que desconocen otra manera de implorar la benevolencia de los dioses.

Las palabras del joven se levantan en vivo reproche hacia una muerte innecesaria:

"¿Por qué muero?." (22)

En el noveno cuadro de la obra, la figura del joven sacrificado asume la patética significación de los innumerables crímenes cometidos por salvajes creencias, y, ya en la última indicación escénica, ese significado cambia de época, al aparecer como un estudiante universitario asesinado a la vista del público por granaderos y policlas.

i) Personajes Masa:

- 1) Rey de Texcoco
- 2) Tzompantecuhtli
- 3) Mensajero
- 4) Recaudadores
- 5) Magos
- 6) Cazadores
- 7) Poeta
- 8) Cacique gordo de Cempoala
- 9) Oidores Reales
- 10) Escudero
- 11) Zermeño
- 12) Soldados
- 13) Emisarios de Moctezuma
- 14) Marinero
- 15) Doble de Moctezuma
- 16) Enano

Cada uno de los personajes que integra en unificación lo que

llamamos personaje masa es indispensable, porque favorece al ambiente histórico, y nos da las referencias adecuadas a un problema actual.

#### 4) Símbolos:

El concepto filosófico más dominante en nuestro tiempo es el concepto de significado, con todas sus lógicas variantes: signo, - símbolo y significación. El concepto símbolo puede aparecer como una metáfora, o de forma igual a la de un mito. También el significado - presentará variaciones: puede funcionar como cualquier cosa, llegando en algunas ocasiones a plasmarse como un profundo deseo manifestado - durante el sueño.

Función de referencia y naturaleza convencional son las dos - propiedades básicas que caracterizan al símbolo. La primera, es la - dirección del interés hacia algo que se encuentra separado del propio símbolo. Mediante la segunda, se produce la conexión de referencia, al asociarse el símbolo con el objeto al cual alude.

La simbolización otorga forma especial a cualquier tipo de -- signo. Una palabra tradicionalmente ligada a cualquier objeto confie -- re a lo designado una tangible identidad conceptual. Cualquier medio que es causa de motivación para la abstracción de algo, tendría una - función de elemento simbólico. Por lo cual hemos señalado la clara - implicación de la simbolización en la abstracción.

Innumerables caminos ofrecen la formulación de abstracciones, y, por consiguiente, existe asimismo ingente cantidad respecto a di -- versidad de símbolos. Su reconocimiento se nos presenta por la signi -- ficación de ideas y por las propiedades fundamentales anteriormente -

mencionadas.

En la obra que tratamos se despliega amplia gama de símbolos que cumplen con las funciones básicas que los distinguen, o sea, la función de referencia y la naturaleza convencional. Símbolos articulados por el autor de manera muy personal, pero que conducen hacia -- una significación fácilmente deducible al tomarse en consideración -- las contingencias históricas a las que ha acudido, y su singular manera de sentirlas. Se parte de una ambientación histórica hacia un momento actual. Su función principal es la de referencia.

Símbolos que se presentan dentro de la obra:

1) En la escena II se presenta una cegadora luz que obliga a los que en ella intervienen a bajar los ojos:

"Es la luz que irradia nuestro rey Moctezuma, encarnación del sol y dueño de toda la tierra conocida..." (23)

Símboliza esta luz la clara referencia al poder de Moctezuma, al que, salvo sus más allegados, nadie tiene derecho a ver de frente. Es símbolo de grandeza, de un gran poder contrapuesto con otro: el -- sol, cuyo deslumbrante resplandor no nos permite mirarlo de frente.

2) La misma escena II nos muestra en manos del Pastor un zopí lote muerto:

"Dicen que los zopilotes son como los dioses: devoran la inmundicia para purificar los campos." (24)

Puede interpretarse como símbolo de la muerte, de la efímera

duración de los lujos extremos, de la inmundicia y la pureza.

3) En la escena III advertimos incoherencias en el diálogo -- sostenido entre Moctezuma y los augures:

"MOCTEZUMA

Que se callen las ranas...

AUGUR 3

...Y tú, Moctezuma Xocoyotzin, el joven, el cachorro del imperio...

MOCTEZUMA

¿No escuchan el coro de los baños?" (25)

Este extraño diálogo se continúa:

"MOCTEZUMA

Malditas hormigas...

AUGUR 3

Tus antepasados lucharon contra las bestias del alba, desnudos y desarmados como ellas...

MOCTEZUMA (escucha atentamente)

¿No escuchan el bramido de la bestia fiera en las montañas?

AUGUR 4

Tus antepasados aprendieron a encender el fuego.

MOCTEZUMA

¿No oyen una hacha nocturna que corta leña?



AUGUR 5

*Y al apagarse las cenizas, aprendieron a leer los astros...*

MOCTEZUMA

*Hay ranas en el tapanco." (26)*

*Estas palabras de Moctezuma simbolizan las voces del pueblo, las amenazas existentes contra el palacio imperial, la presencia de la vida que continúa su curso aferrada a las labores rutinarias, sobreponiéndose así a la asechanza de la muerte; las lamentaciones de los pueblos sometidos a un poder arbitrario. Cada uno de estos aspectos se representa bajo diversas apariencias: ranas, hormigas, ratas, cada cual con una especial referencia y significación.*

4) En la escena IV aparece el augur/Huitzilopochtli, marcado por la acotación en su desdoblamiento a dios, ataviado de plumas amarillas: símbolo de su poder sobre el sol, cuya referencia más directa es el color amarillo:

*"Los hijos de Quetzalcóatl no serán más que el mismo sol." -- (27)*

5) En la escena III el augur/Quetzalcóatl aparece ataviado -- con el símbolo de la serpiente emplumada. El más significativo símbolo de esta escena se localiza en el gigantesco falo de oro, cuyas funciones principales son la fertilidad y la vida. Por la parte posterior se convierte en espejo, un espacio vacío en el que se refleja un rostro eterno al cual adoran los hombres:

*"Un día que me lavaba el sexo, lo acaricié y jugué con él; mi*

semen salió brotando y chocó contra las piedras de la tierra. El polvo se animó y así nacieron los hombres; y los hombres, que antes no existían, me agradecieron que yo les diera la vida." (28).

6) En la escena III Moctezuma aparece barriendo. La referencia de este símbolo remite a la idea de una acción ejecutada en un afán de limpiar sus culpas, de eliminar sus dudas, manifestándose estos deseos al barrerse una basura inexistente:

"CIHUACOATL

Señor... ¿Qué haces?

MOCTEZUMA

Barro.

CIHUACOATL

Observo el hecho. Desconozco su sentido.

MOCTEZUMA

Barrer.

CIHUACOATL

El sentido del sentido, entonces.

MOCTEZUMA

Limpiar

CIHUACOATL

El aposento está limpio

MOCTEZUMA

Pero mi alma está turbia." (29)

7) En la escena III dos cazadores llevan ante Moctezuma una grulla, la cual deja ver en medio de la cabeza un espejo redondo, despidiendo un brillo tan fulgurante que obliga al mismo Moctezuma a bajar los ojos:

"CIHUACOATL levanta la cabeza del ave. Un brillo deslumbrante ciega a Moctezuma. Ahora es él quien debe cubrirse los ojos con la mano. Da un paso atrás. Tropieza con el cadáver de TZOMPANTECUHTLI. Caee. Se mancha las manos con sangre del consejero. Se mira las manos, aturdido." (30)

El símbolo representado por la grulla es, quizás, el reflejo de una fuerza más poderosa que la del mismo emperador, la fuerza del poder de un dios que lo amenaza. El futuro desastroso del imperio. - La llegada de los españoles, demostrando un mayor poderío al de Moctezuma.

8) Marina.- Nacida bajo el signo de la revuelta, es el personaje símbolo de la unión de dos razas, de la lengua indígena y la hispana.

9) En la escena VI Marina habla a Cortés de la tierra a que - ha llegado, comparando la estructura de la nación mexicana con la de una pirámide:

"Pirámide la tierra, que asciende desde las anchas costas húmedas y ardientes por la dulce terracería de valles y lomas fértiles, hacia las ásperas montañas, los blancos volcanes y la alta y árida meseta: allí está la cima de la pirámide, y su nombre es la ciudad de - México-Tenochtitlán." (31)

Cada uno de los puntos que se van mencionando se refieren a un símbolo particular integrado por los diferentes estratos constituyentes de una nación, cumpliéndose las funciones elementales de todo símbolo, es decir, la naturaleza convencional y la función de referencia. La última acotación señala de abierta manera la referencia a la actualidad.

### 5) Lenguaje:

Al analizar el lenguaje como fenómeno literario, partimos del punto inicial de que la lengua es algo más que un mero sistema -- portador del pensamiento, pues básicamente es la forma exterior del mismo pensamiento. Posee la cualidad de otorgar una estructura determinada a las expresiones simbólicas. La llamamos literatura, cuando su expresión llega a un punto máximo de significación.

El lenguaje, entre todos los múltiples instrumentos de comunicación, es el más flexible, y materia esencial de la literatura. Se emplea generalmente en su doble condición: su contenido latente y la peculiar conformación que le confiere una lengua determinada.

La expresión literaria es totalmente concreta y personal, surgida de alguna experiencia humana general, seleccionada por el escritor, que no se aparta de ella. En el más profundo nivel personal, -- las relaciones de pensamiento no se ciñen a tal o cual forma exterior lingüística. Todos los ritmos son libres, sin relacionarse con los tradicionales de la lengua.

A algunos escritores que dominan la capa lingüística general, les es arduo constreñirse a los términos fijos de su propio idioma. --

Parece que en forma inconsciente reflejan una inspiración dirigida - hacia un lenguaje artístico general, que por moldeable se relaciona - con las lenguas en todo su conjunto. En esta variedad de escritores resulta algo forzada la expresión artística, ya que proporciona la -- imagen de una traducción de un texto original desconocido. La obra - toma su valor por la grandeza de espíritu y no por su arte.

Los más notables escritores se encuentran en la posición de - aquellos que han logrado adaptar subconscientemente la profunda intuición a su habla cotidiana, con todos los matices y acentos locales. - Esa actitud personalísima redundante en una síntesis del arte absoluto, innato del medio lingüístico concreto al que están recurriendo.

La lengua es sustancialmente la expresión de un acto colectivo que conlleva todo un diferente conjunto estético de factores: el ritmo, el símbolo, la morfología, la fonética, etc. Pero éstos no siempre coinciden exactamente con sus semejantes en otras lenguas. Tie--nen la facultad de elaborar un acto individual inseparable del lenguaje, aunque acaso intensificado en sus peculiaridades. Vendría por lo tanto a resultar un arte literario mucho más técnico, endeble y efímero como para poder subsistir durante largo tiempo, ya que sus materiales básicos no son producto de una hechura-espíritu, sino más bien, - hechura-espiritualizada. Evidente muestra de hasta qué punto el arte colectivo de la misma lengua puede servir como apoyador al arte literario.

El escritor, debe forzosamente cimentarse en los recursos estéticos de su propio idioma, partiendo de las limitadas o ilimitadas

posibilidades que su misma lengua le ofrece. Y ya la flexibilidad, - ya la rigidez, serán apoyo para el juicio posterior de la obra.

No obstante, mientras pueda el escritor contar con toda la gama de elementos necesarios para la composición de su ritmo y su se---cuencia, son de poca importancia las posibilidades sensoriales del material que el mismo escritor utiliza.

Las peculiaridades determinativas morfológicas de una lengua son de mucho mayor importancia que la trama fonética, que sólo tiene la facultad de imprimir un determinado carácter a la literatura. Por consiguiente, es de una gran trascendencia, para permitir el desarrollo del estilo, el que la lengua permita la creación o no de pala---bras compuestas; igualmente primordial es que las palabras dentro de la frase puedan ocupar o no diversas posiciones y determinar si su estructura tiende a lo analítico o a lo sintético.

La lengua misma encierra todas y cada una de las principales características que marcan un determinado estilo, por lo cual esa tendencia natural de la lengua proporciona un camino al escritor para - remodelar el suyo, aprovechando los factores ya existentes para elabo---rar nuevas formas.

El estilo es la lengua, pero dotada ya de un acento indivi---dual inherente a las particularidades del escritor, que le permiten - manifestar toda su personalidad. Como una especie de presencia den---tro de la obra que ha creado.

Cualesquiera que fuesen los sonidos, los acentos las formas de

una lengua, todos sus demás elementos, y las distintas maneras en que influyan en la configuración de su propia literatura, una ley de compensaciones permite al escritor completa libertad en lo que a su movimiento se refiere.

El lenguaje, reiteramos, es en sí mismo la más clara expresión de un arte colectivo. La unificación de una multitud de individualidades que siempre son capaces de proporcionar especial sentido a la expresión del escritor, por lo que se conoce como expresión universal.

Fuentes se mueve en la expresividad del lenguaje, cuya ductilidad explota en estilo hasta los más altos grados de productividad. Incorpora imágenes y conceptos de la cultura precolombina en un lenguaje propio, visto desde los más variados planos: realista, poético, metafórico, histórico. Maneja conceptos abstractos a través de un habla llena de ingenio, que se erige en imaginaria interpretación del pasado.

Un cierto lirismo impregna el contenido de la obra. No sólo en los párrafos interpolados de versos libres de otros poetas, sino ya en el lenguaje personal de Carlos Fuentes. Este lirismo forma parte de las voces emitidas en especiales situaciones por alguno de los personajes, y también está en boca de los augures, en forma de diálogo o monólogo de una sola línea. Visto en conjunto, muestra la escena como fuera de la realidad, en un plano que podemos llamar mágico:

"AUGUR/TEZCATLIPOCA

Habla inventado a los hombres, pero para diferenciarlos de -

los dioses les había dado la libertad: un rostro que es espejo del -- tiempo, un tiempo que es reflejo del deseo, un deseo que nace de la -- necesidad.

AUGUR/QUETZALCOATL

Un dios no es libre; un dios sólo es un principio que se des-  
vanece hasta convertirse en mundo, en aire, en todo, en nada.

AUGUR/TEZCATLIPOCA

Para completar su creación y darle sentido, debió compartirla  
conmigo; con la noche, con el sueño, con el mal.

AUGUR/QUETZALCOATL

Noche, sueño y mal: vasijas del deseo." (32)

Marina, el personaje puente, crucial dentro de la significa-  
ción de la obra, encarna el más nítido lirismo, pues, representando --  
la lengua, la utiliza en sus más variados aspectos, figuras e imáge-  
nes. Así habla Marina, por ejemplo, al dar a luz a su hijo:

"... sal, mi hijo, sal a odiar a tu padre y a insultar a tu --  
madre... habla quedo, hijo mío, como conviene a un esclavo; inclina-  
te, sirve, padece y ármate de un secreto odio para el día de tu ven-  
ganza; entonces, sal de la entraña de la miserable y opulenta tierra  
que heredaste, como ahora sales de mi vientre, y habla fuerte, pisa --  
fuerte el suelo de planta y polvo, canta, cabalga, hijo mío, en los --  
corceles de tu padre; quema las casas de tu padre como él quemó las --  
de tus abuelos, clava a tu padre contra los muros de México como él --



clavó a su dios contra la cruz, mata a tu padre con sus propias armas; mata, mata, mata, hijo de puta, para que no te vuelvan a matar a ti; hay demasiados hombres blancos en el mundo, y todos quieren lo mismo: la sangre, el trabajo y el culo de los hombres oscurecidos por el - - sol;... " (33)

Otra muestra palpable de ese lirismo en la voz de Marina:

"No, no, no más nombres; no más nombres, ahora sólo hombres, hombres, hombres, hombres reales, malos, buenos, hombres de luz, hombres de sombra, crueles y tiernos, vengativos y generosos: no más héroes, no más tiranos, no más Cortés, no más Moctezumas, no más destinos singulares, sólo el destino común que yo estoy pariendo..."

(34)

Fluyen los diálogos en la naturalidad de un lenguaje metafórico, con alegorías y referencias. Parlamentos completos que se repiten de uno a otro personaje:

"y porque un dios fue un hombre, los hombres se sintieron libres y poderosos, pero culpables de su libertad y de su fuerza, porque para tenerla debían compartir la luz con las tinieblas; porque para desear la libertad, antes debían perderla." (35)

Estas palabras pronunciadas por el augur/Quetzalcóatl en el inicio de la obra, las repite el augur/Tezcatlipoca al final de la misma, reforzando el concepto que encierran:

"los dioses fueron hombres y los hombres se sintieron libres, pero culpables de su libertad, porque para tenerla debían compartir -

la luz con las tinieblas; porque para desear la libertad, primero debían perderla." (36)

Algo similar ocurre con las palabras entre Moctezuma y Cortés:

"MOCTEZUMA

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..." (37).

"CORTES

...Cortés, el dios venido del oriente, como lo anunciaron los presagios de Moctezuma... Moctezuma, mi gemelo ciego..." (38)

El lenguaje, semejante en ambos parlamentos, encarna el paralelismo de dos destinos iguales, que, aunque opuestos, desembocan en idéntica suerte.

El lenguaje, en general, es moderno, por su propósito alegórico del tiempo presente. Adecuado a la ambientación histórica-actual, se le expone en toda su multifacética estructura. Incorpora parlamentos y conceptos extralidos fielmente de la cultura precolombina. El lirismo es básico y reiterativo a lo largo de toda la obra. El uso de símbolos, de ideas, de referencias, se trabajan con el sello personal del estilo del autor, que logra plenamente sus intenciones: comunicar, compartir y mostrar.

6) Recursos:

a) Coro

b) Acotaciones

a) Coro.- Inicialmente, hablamos del sentido del coro en la tragedia griega, sobre el cual se acumulan copiosas discusiones -- que coinciden generalmente en afirmar que el coro estaba constituido por un grupo en sus tiempos más remotos. Componían este grupo hombres, o mujeres, o ancianos, que se vestían según la circunstancia -- apropiada para representar a sus personajes. Este conjunto integrador del coro se movía en un lugar determinado -- que, algunas veces, ocupaba la orquesta-- constituido por un enorme círculo de varios metros de diámetro, que probablemente se encontraba en el mismo plano de la escena.

En ciertas ocasiones, las funciones del coro se desenvolvían tomando parte activa en el drama representado, pero juzgando siempre a los personajes desde lo externo, sin interesarse demasiado por -- ellos. En otras, el coro parece ser una particular forma del personaje que, por todos los medios, trata de evitar cualquier tipo de rozamiento, colocado como intermediario entre dos extremos. No presenta ninguna característica especial que dé pie a pensar en él como una genuina personalidad, a la que el escritor dramático o trágico no toma en cuenta, para favorecer mayormente a la acción.

La relación del coro griego con Todos los Gatos son Pardos es obvia: encontramos al coro en la presencia de los augures, que se doblan en dioses. Su participación es más activa, amplia y constante que la del coro griego, pero, indudablemente, de aquél se deriva. Los

augures actúan más decisivamente, se mueven, dialogan, pelean, intrigan, juzgan; proporcionan advertencias y verdades a quienes los escuchan: en personaje conjunto, representan al pueblo y su destino.

b) Acotaciones.— Las acotaciones, según dijimos, son las indicaciones escénicas para una mayor claridad, por lo que, a la comprensión de la obra, son indispensables. Señalan las diferentes proyecciones, cambios de situación, de vestiduras, de posturas. Marcan entradas y salidas de los diferentes personajes y presentan, además, algo de su psicología. Este mostrar algo por medio de acotaciones se dirige al lector, o, en la representación, a los directores de escena. Desde las primeras líneas, hasta el final de la obra, no están ausentes de ningún cuadro.

Las acotaciones son imprescindibles para la cabal comprensión de la problemática. Imprimen el tono característico a cada determinada acción por desarrollar. Indican, entre otras cosas, movimientos eróticos: actos sexuales, violaciones, no como parte central de la escena, pues sería muy difícil su aceptación, sino únicamente para el lector. El lenguaje de estas indicaciones es claro, sin que utilice frases términos teatrales técnicos. Por lo mismo, pensamos que es una obra más bien para ser leída que representada. Además, marcándose la intervención de extraordinaria cantidad de personajes, sería casi imposible escenificarla en un teatro normal.

La acotación final es de significación muy especial. Presenta una contraposición de acontecimientos mediante personajes pasados y actuales que recaen en una crisis social y política conocida por

la mayoría de los mexicanos, a la que Fuentes alude directamente:

"El escenario permanece vacío un instante. Luego, empieza a llenarse. Entran, en un sentido, varios PENITENTES, de rodillas, con pencas de nopal sobre el pecho; portan un estandarte de la Virgen de Guadalupe en alto; entonan un himno religioso; en sentido opuesto, -- una banda de mariachis; mientras tocan, se encienden varios anuncios luminosos: FORD, COCA COLA, PAN AM, HILTON, KOTEX, YARDLEY, etc., -- Los mariachis cantan "Soy puro mexicano". Aparecen el MERCADER y el PASTOR, vestidos con huaraches y overoles, cargando fardos; los SACERDOTES CHOLULTECAS, vestidos como mozos de restaurant; el MENSAJERO, - vestido modernamente, lleva una pancarta del PRI; los SOLDADOS, MA---GOS, RECAUDADORES, EMISARIOS y CAZADORES reaparecen vestidos de granaderos; los AUGURES, de policías; el REY DE TEXCOCO es un veterano de la Revolución cargado de medallas; TZOMPANTECUHTLI, un intelectual moderno con libros bajo el brazo; CUITLAHUAC vestido como general del - ejército mexicano; CIHUACOATL, un limosnero ciego; el PADRE OLMEDO -- con la vestimenta del Arzobispo de México; el CACIQUE GORDO vestido - como diputado o pistolero mexicano; SANDOVAL, ALVARADO, OLID, ORDAS y PORTOCARRERO vestidos como hombres de negocios modernos, con cartapacios; MARINA como fichadora de cabaret; CORTES como general del ejército de los Estados Unidos; le acompaña el MARINERO, con el uniforme de la infantería de marina norteamericana; aparece, por fin, MOCTEZUMA, vestido de negro, con la banda presidencial mexicana (verde, blanco y rojo; el escudo del águila y la serpiente) sobre el pecho. CUAUHTEMOC 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 la del mariachi; los jóvenes bailan; los enanos, albinos y jorobados de la corte aparecen con trajes de payasos de carpa, hacen cabriolas, etc. Todos se inclinan ante el público. Entonces, del fondo del auditorio, corre hacia la escena, jadeante, perseguido, el JOVEN sacrificado en Cholula; va vestido como estudiante -- universitario; sube por la rampa; los GRANADEROS y los POLICIAS disparan contra él; el JOVEN cae muerto a los pies de MOCTEZUMA y CORTES. Silencio. Inmovilidad. MARINA se hinca junto al joven muerto, le acaricia la cabeza, luego mira fijamente, intensamente, hacia un punto - del auditorio. Todas las luces convergen en ese punto: aparece QUETZALCOATL. De lo alto del escenario cae una lluvia de zopilotes muertos" (39).

- 1) Fuentes, Carlos *Todos los Gatos son Pardos. Siglo XXI Editores, S.A., México 1970. p. 6.*
- 2) *Ibid.* p. 11.
- 3) *Ibid.* p. 12.
- 4) *Ibid.* p. 126.
- 5) *Ibid.* p. 110.
- 6) *Ibid.* p. 117.
- 7) *Ibid.* p. 82.
- 8) *Ibid.* p. 72.
- 9) *Ibid.* p. 123.
- 10) *Ibid.* pp. 133-234.
- 11) *Ibid.* p. 133.
- 12) *Ibid.* p. 108.
- 13) *Ibid.* p. 103.
- 14) *Ibid.* p. 86.
- 15) *Ibid.* p. 27.
- 16) *Ibid.* p. 31.
- 17) *Ibid.* p. 29.
- 18) *Ibid.* p. 33.
- 19) *Ibid.* p. 171.
- 20) *Ibid.* p. 48.
- 21) *Ibid.* p. 49.
- 22) *Ibid.* p. 137.
- 23) *Ibid.* p. 15.
- 24) *Ibid.* p. 18.
- 25) *Ibid.* p. 20.
- 26) *Ibid.* p. 21.
- 27) *Ibid.* p. 29.
- 28) *Ibid.* p. 28.
- 29) *Ibid.* p. 37.
- 30) *Ibid.* p. 57.
- 31) *Ibid.* p. 97.
- 32) *Ibid.* p. 32.
- 33) *Ibid.* p. 174.
- 34) *Ibid.* p. 176.
- 35) *Ibid.* p. 31.
- 36) *Ibid.* p. 159.
- 37) *Ibid.* p. 168.
- 38) *Ibid.* p. 185.
- 39) *Ibid.* pp. 186-187.

### CAPITULO III

- a) Lo Político
- b) Lo Histórico
- c) Lo Literario

a) Lo Político.- Carlos Fuentes manifiesta, en la mayoría de sus obras, marcada tendencia hacia el tema político. En este incí de Todos los Gatos son Pardos, donde el tema histórico se torna referencia directa a la crítica política. Trata de darnos una visión, en el México de nuestros días, de los problemas que persisten en él con terca vigencia. Cumple este propósito partiendo de una base histórica.

La historia y la realidad se ligan íntimamente. Entre otras cosas, dejan entrever un detallado análisis de conceptos sobre el poder y las relaciones que los subordinados mantienen a su respecto. Se entremezclan variados factores, que se fusionan en unidad de hechos - históricos, políticos, sociales y literarios.

La Conquista española implica dos aspectos del poder. Por -- una parte, un jefe absoluto, Moctezuma, perteneciente a la realeza de una raza ancestral, con tiránica sujeción de los súbditos; un arbitrario despotismo donde, sin más responsabilidad ni esfuerzo que no sea el propio interés del soberano, se gobierna drásticamente a vasallos a quienes, -poseyendo un valor humano semejante o superior al del monarca- no se les consulta en absoluto, ni en lo que atañe a sus propios intereses. Es una forma de gobierno con inflexible tendencia - al violento rigor, ya que la inalienable esencia del hombre es la libertad, y sólo mediante el temor puede sostenerse una autoridad de -



este tipo, hasta que sobrevenga la lógica rebelión:

"Para eso se inventó el poder: para mantener la obra de los hombres. No importa que el poder sea bueno o malo; es necesario; sin él, los hombres se asesinarían los unos a los otros en aras de los celos, la ambición, la concupiscencia y el terror. Por lo menos, el poder selecciona a sus víctimas y, al sacrificarlas, calma la sed de --sangre colectiva. Mejor mil sacrificados en la pirámide que la extinción de la especie. El poder de todos sería la muerte de todos. El poder de uno es la muerte de algunos y la vida de la mayoría." (1)

La soberanía de Moctezuma le otorga a todos sus actos el principio de justicia, sean buenos o no. Esa arbitrariedad convierte en enemigos a sus súbditos. La opresión y las exigencias reales precipitan el fin de un Imperio, al agitarse en los hombres el impetu de libertad:

"El cacique se alegra si ello fuese cierto, pero le cuesta --creerlo. Cada año, Moctezuma exige muchos hijos e hijas de Cempoala para sacrificar, y otros para servir en las casas y sementeras rea--les, y así estos pueblos se despueblan y mueren bajo el yugo de Méxi--co. Cuanto aquí se produce en riqueza --flores, vainilla, cacao, ta--baco, zapote y mamey-- les es arrebatado por los recaudadores de Moc--tezuma, que además les toman a sus mujeres e hijas cuando son hermo--sas, y las fuerzan. Tal es la tristeza de esta tierra totonaca, que cuenta con más de treinta pueblos." (2)

El poderío de un solo individuo, cuya persona sacuden todas -

las pasiones humanas, trae por consecuencia el envilecimiento de los demás hombres excluidos de las funciones públicas, y un gobierno impuesto despiadadamente sobre una multitud privada de todo albedrío, - forzosamente cuenta entonces con igual multitud de enemigos. Así, el gobierno de Moctezuma cae socavado por sus propias fuerzas, más que - por el ataque invasor:

"Cortés, en cambio, las recorre palmo a palmo. ¿No temes, se-  
ñor, que quienes jamás han tenido el honor de verte prefieran ser va-  
sallos de este hombre astuto, violento y fuerte? ¿No temes que los -  
pueblos, dados a escoger entre dos servidumbres, prefieran el señorío  
que se hace presente a tu lejano señorío fantasmal?" [3]

El segundo aspecto del poder se delinea en la figura de los - conquistadores. Lanzados a la conquista con el fin de extender la -- Iglesia, de enriquecer e ilustrar la corona de Castilla; su propósito medular se orienta a ganar para sí mismos honra y hacienda. El ser-- vir al rey adquiere una significación muy relativa por el carácter -- privado de la empresa. Guerreaban en beneficio de la corona, estipulando las ventajas que obtendría España con cada nuevo paso adelante, pero como sobre los hombros de los conquistadores recaía la empresa, los trabajos se afrontaban más bien en función personal que como de-- pendientes del rey:

"Nosotros, los que nada somos sino polvo y estiércol, padre, nosotros, los porquerizos, labradores y caballeros de España, no  
sotros, los que hemos aplazado siempre nuestros sueños, nosotros, los  
que no tenemos a dónde dirigir nuestra voluntad y energía, nosotros,  
los que fuimos siempre sumisos, como mi padre y el tuyo, Olmedo, an--

tes huíamos del mundo insoportable en que otros eran los señores y no nosotros los criados, pensando en el cielo y tratando de ganar el más allá.

### P a u s a

Ahora, tenemos una meta en la tierra: el Nuevo Mundo. Este es nuestro cielo y a veces, también, nuestro infierno. Este es nuestro más allá. Aquí podemos ser señores. Aquí, no hay límite para -- nuestra imaginación, voluntad y fortuna. Hemos encontrado el paraíso muy real y tocable que antes era sólo una resignada quimera." (4)

La monarquía representada por los conquistadores es también rechazada por la naturaleza humana, que exige la asociación de seres iguales, donde los derechos humanos sean idénticos para todos. La soberanía en un rey es la supremacía de un hombre. Como tal, su poder es el de su voluntad, el de las codiciosas pasiones ávidas de ambición y enriquecimiento. A la par detestan el poder encima de ellos, oprimiéndolos, y anhelan representarlo ante otros pueblos.

Como se ve claramente, historia y realidad se entremezclan, -- la una por los acontecimientos pretéritos, y la otra por la veracidad de tales sucesos y por su semejanza con los actuales. La crítica política se patentiza en los diálogos y las ideas que de ellos se desprenden:

"No, no lo pierdo, no... lo lego a los españoles... ellos lo continuarán... ellos, en mi nombre, impondrán mi mismo vasallaje a estas tierras... ellos también sacrificarán... sus crímenes serán los míos... detrás del altar de su dios inmolado, aparecerán, haciendo --

muecas, mis dioses y Cristo será el nuevo nombre de Huitzilopochtli y de Quetzalcoatl... los españoles asegurarán que ésta seguirá siendo - tierra de señores y esclavos, de amos y maceguales... Oh, nada morirá, nada morirá... Moctezuma será siempre el amo de México... pues mientras un solo hombre pueda dominar a los demás hombres, Moctezuma seguirá viviendo..." (5)

b) Lo Histórico.- Ya hemos hecho hincapié en que nuestro autor parte de la historia de la Conquista. A través de lo histórico se plantea la trascendencia de un problema en relación con dos figuras representativas: Moctezuma y Cortés.

Hemos mencionado la palabra trascendencia, porque el momento pasado viene hasta nuestros días para enfatizar muchos de los aspectos de que sigue careciendo nuestro sistema de gobierno. La conexión del ayer con el presente se realiza mediante la comparación de las diversas situaciones, pero muy especialmente a través de las figuras -- que las protagonizan:

"Moctezuma es el más grande señor de esta tierra: Las tribus que tú has vencido en tu camino son sus vasallas; los caciques, los guerreros, los hombres y las mujeres que has encontrado hasta ahora son todos sus súbditos; todos los pueblos de esta tierra le deben tributo. Nadie puede mirarlo a la cara, tal es su fulgor; le sirven en su palacio más de dos mil criados y cuenta con treinta mujeres para holgarse..." (6)

Moctezuma, emperador de México y su máxima autoridad, se conecta con el momento presente al aparecer en la acotación final, ves-

tido de negro, con la banda presidencial mexicana sobre el pecho. Sus súbditos, guerreros, sacerdotes, artesanos, etc., representan las clases oprimidas, los pequeños de clase, sin ninguna oportunidad de usar su libertad, los débiles, que dejan finalmente escuchar sus lamentaciones y sus ansias:

"El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlaltelolco."

"En Tlaltelolco asesinó Moctezuma a los soñadores".

"En Tlaltelolco asesinó Alvarado a los cantantes". (7)

La historia muestra la repetición de los acontecimientos. El cambio temporal y espacial es reemplazado por las acotaciones que sutilmente indican las conexiones, señalando la mutación de atavos y de posiciones. Cada uno de los niveles sociales imperantes desde la época de la Conquista se representan por las diversas figuras escénicas, que se apoyan en la historia como recurso esencial para mayor validez de los conceptos e ideas a que se acude.

El patetismo de la vinculación del factor histórico con la -- realidad actual se enfatiza tanto en la figura de Cortés como en la -- de Moctezuma, que, reiteramos, son las más significativas de la historia de la Conquista y punto de unión con las figuras contemporáneas:

"Ahora sé que no conoceré otra oportunidad como ésta en mi vida y nada valdrá mi vida si en esta ocasión no estoy dispuesto a sacrificarla. Atrás, España; atrás, Cuba; atrás, deudas, vida apacible, bandos y medias chirinolas. No he venido a Indias a repetir la pobre

vida de mi padre en Extremadura; he venido a centuplicar las promesas del mundo nuevo para un hombre nuevo.

P a u s a

Nada tiene que perder Don Nadie." (8)

Cortés, en la misma acotación final, personifica a un general del ejército de los Estados Unidos. Sus ayudantes vestirán a su vez como modernos hombres de negocios, con cartapacios bajo el brazo.

c) Lo Literario.- A pesar de que Todos los Gatos son Pardos navega entre la historia y la política, hay en ella una primordial voluntad de literatura. Desde el punto de vista literario, una obra ha de abarcar multitud de facetas, tantas como disciplinas conoce el individuo. Sin embargo, estas referencias o valores extraestéticos, al unirse equilibradamente, forman la unidad en lo literario: lo intrínseco.

Naturalmente, algunas hay que pueden ser meramente intrínsecas, como tender otras hacia lo extraliterario: hacia la religión, la política, la filosofía, etc. En Fuentes, historia y política son valores extraestéticos fundamentales, pero, ya en lo interno, hay una balanceada conjunción de estos aspectos y lo literario. El paralelismo de la narración histórica y el problema político, estrechamente ligados, integra, dentro de la unificación de la obra, la totalidad del contenido literario, ya que para su desarrollo no se descuidan los recursos indispensables en toda literatura: diálogos y demás detalles-- que permiten calificar una obra como literaria.

La significación del lenguaje es por antonomasia la marca de los diálogos y las situaciones verdícas pasadas. El lirismo, inserto en todo el contexto, se desenvuelve tanto en los protagonistas del lado conquistado, como en los del conquistador; el personaje puente, Marina, alterna esas notas líricas con el dramatismo en la totalidad de sus monólogos:

"Emborráchate, hijo de la tristeza, fornicar, cantar, bailar, -- vístete con los colores de la tierra, huerfanito hijo de la tierra, -- para que la tierra resucite en el barro de tu cuerpo hambriento: haz de nuestra tierra una gran fiesta secreta, subterránea, invisible una -- fiesta: no tendrás otra comunión en tu soledad, ni otra riqueza en tu miseria, ni otra voz en tu silencio, que las de las grandes fiestas -- de la muerte y el sueño, de la insurrección y del amor; sueño, amor, insurrección y muerte serán todo lo mismo para ti: la fiesta delirante en la que te rebelarás para amar y amarás para soñar y soñarás pa ra morir;..." (9)

La profusión de figuras literarias se extiende a lo largo -- del soliloquio. Los diálogos, aunque cortos, no dejan de patentizar también, mediante esa forma lírica, los valores extraestéticos. Tanto lo político como lo histórico evidencian su deseo de concretar al go en una estructura claramente literaria:

"!No creas más en los dioses, imbécil! !Obliga a los dioses a creer en tí! !Desenmascara a los dioses, imbécil, y detrás de cada máscara encontrarás el rostro de un opresor! !No le pidas más el cielo a los dioses; extígele la tierra a los opresores! !Ciegos: míren los rostros prohibidos! !Soñadores: tomen sus pesadillas por rea

lidades! ¡Amantes: odien lo que deberán amar! ¡Rebeldes: destruyan lo que deberán construir! ¡Ladrones: roben lo que les fue robado! -- Mexicanos..." (10)

Sin embargo, tan importante como ese lirismo, es la función - de los diferentes recursos literarios y teatrales que emplea el autor. Aunado todo ello, implica la validez de un texto que en otras circunstancias sería un texto histórico o un texto político, sin mayor trascendencia que la de su circunscrita significación.

La integración de cada uno de los valores extraliterarios ya mencionados con los meramente literarios y teatrales, enfatiza un problema cuya referencia directa obliga a basarse en la misma Historia - de México, para proyectarla a través de las diferentes etapas y desembocar en la época actual, afirmando de esta manera el por qué de su - trascendencia.



- 1) Fuentes, Carlos *Todos los Gatos son Pardos. Siglo XXI Editores, S. A., México 1970. p. 45*
- 2) *ibid* p. 112
- 3) *ibid* p. 122
- 4) *ibid* p. 104
- 5) *ibid* pp. 169-170
- 6) *ibid* p. 76
- 7) *ibid* p. 170
- 8) *ibid* p. 68
- 9) *ibid* p. 174
- 10) *ibid* pp. 177-178

## CAPITULO IV

### CONFRONTACION DE LA OBRA DE FUENTES CON LA LITERATURA COLLAGE

Imprescindible es, al tratar el collage en literatura, localizarlo antes en otras formas del arte. Las primeras apariciones de este tipo de técnica surgen a fines de 1911, en la obra de Braque y de Pícasso (aunque en las artes visuales y en las religiones de diferentes culturas pueden verse elementos de collage, desde tiempo - - - atrás).

En ese año, Braque incluye en el contexto de su cuadro "El Portugués" una inscripción con letras tipográficas, observando que, - por esa nueva presencia, los objetos ubicados dentro del espacio podían distinguirse de los que estaban fuera de él.

En esa época, el cubismo iba debilitando los lazos con la - realidad, acercándose cada vez más hacia la abstracción. El tema se veía próximo a desaparecer, al igual que la primaria firmeza con que se construía el cuadro. Se buscaba representar al objeto como un conjunto de signos puros, olvidando su totalidad completa. El espacio, anteriormente un vacío portador de objetos, debía ahora funcionar como un campo de relaciones y tensiones, producto de una creación intelectual las más de las veces hermética. Entre 1912 y 1917, el cubismo sintético reemplaza al cubismo analítico, percibiéndose en la gran mayoría de los pintores una cierta preocupación sobre los riesgos que afrontaba el arte extraído del mundo sensible.

Por otra parte, no debemos olvidar que Braque no dejó nunca de ser un artesano. Sus procedimientos efectistas los había observado y aun empleado desde su niñez en el taller paterno. En estas cir-

cunstancias, los usaba como un conjunto de medios que le recordaban - la realidad exterior. Los colores, los planos, las líneas, las se-- cuencias y los arabescos, coexisten en una concentración de alternan-- cias que revela la medida humana que constituye a dichos objetos. Es-- tos se ensamblan atrayéndose unos a otros, juntándose en unidad sin-- crónica.

La conquista de esta nueva especialidad, los collages, parte de la pintura imitativa, y generalmente se pasa al empleo directo de las materias representadas, es decir, las mezclas y combinaciones que ofrece la pintura collage, utilizando diferentes objetos.

Braque pegaba en un cartón o en una tela fragmentos de pa-- pel impreso o decorativo, trozos de papel periódico, combinándolos -- posteriormente entre sí por medio de trazos de tinta, de lápiz, o pin-- celadas al óleo. Posteriormente se usaron otros materiales, como are-- na, trozos de madera, o algunos otros objetos extraños y originales, con la intencionalidad de buscar inesperados efectos de contraste.

Juan Gris, otro de los principales pintores cubistas, tam-- bién utilizó este método, como luego, entre 1914 y 1918, el escultor Laurens y Jean Arp en el dadismo, y los italianos con tendencia futu-- rista, Balla, Boccioni, Severini, Carrá, Prampolini. Los dadalistas - pretendían destruir el concepto tradicional del cuadro, tratando de ex-- presar la ausencia de todo control ejercido por la razón, en una si-- tuación totalmente ajena a toda preocupación estética, moral o lógica. (Max Ernest, Schwitters, Miró, Tanguy, Magritte, hacia 1928).

También usaron el collage los constructivistas rusos, los -

alemanes del Bauhaus, los neoplásticos y Magnelli.

Matisse aparece después del cubismo, imponiendo un mayor rigor constructivo y unidad de transposición. Le devuelve el valor al lenguaje en el collage, confiriéndole una restitución de vocabulario, un estilo singular y una sintaxis. Hace que cada parte funcione visiblemente al desempeñar el papel que le corresponde, combinando en una forma totalmente decorativa los variados elementos que están a la disposición del artista para expresar su propio sentimiento.

Para Matisse, el collage era la expansión de su ingenio, de su expresión y de su vida. Recurre a herramientas nuevas y a nuevos principios, a disciplinas artesanales que rechazan la negligencia y la facilidad, por lo que se ve obligado a otorgar a la forma la misma construcción que antes había dado al color. Así, el collage resulta una expresión totalmente autónoma. Sus papiers découpés (papeles recortados) a diferencia de los papiers collés (papeles pegados) o de los collages (encolados) superrealistas, se constituyen en elementos realmente fijos y concretos adaptables a un soporte únicamente por la exactitud de sus configuraciones y de sus relaciones. Sólo con esto logra Matisse su verdadera expresión: un lenguaje vivo y auténtico como lo fueron otrora lana, esmalte, o vitral. Gracias a él, el collage es conocido como una forma de arte convincente que puede situarse en el plano de un equivalente moderno de la iluminación medieval, utilizado en la actualidad por el Pop-Art.

Ante todo, esta variedad del arte se establece en collage -no como una corriente sino como una técnica, cuyas primeras manifestaciones -en forma de papel cortado y pegado- logran producir en su - -

unión determinados efectos contrarios a los presentados en su rol individual.

Se le ha colocado dentro de la pintura, pero, dados los variadísimos recursos que esta técnica emplea, puede decirse, que se -- acerca más a la escultura. Es una forma de expresión que también se manifiesta en otra dirección del arte: la literatura. No queremos de -- cir que con esta obra se inicia el collage en la literatura, ya que -- obviamente es anterior, tan sólo lo mostraremos en su estructura.

Todos los Gatos son Pardos, conlleva la unión de una serie de factores literarios que demuestran el collage dentro de su estructura. Aparecen interpolados párrafos completos de la literatura de -- conquista y colonización en México. Se yuxtaponen en una serie de -- conceptos, ideas, versos, dentro de un diálogo o monólogo que se ajus -- ta a una secuencia lógica, siendo testimonios de un salto de tiempo -- pasado al presente y viceversa. Estos conjuntos de palabras forman -- en su integración un parlamento verdídico que aparece a manera de un -- recurso, utilizado para infundir renovada fuerza a los conceptos que reaparecen y que suponen, al unificarse, un efecto diferente al que -- antes poseían.

Una amplia variedad de secciones breves, extraídas de documentos literarios o históricos, desempeñan un juego de interdependencia al conjugarse con factores propios del autor. La técnica collage toma una consistencia que, en este caso, tiende a mostrar mediante su -- cesos reales, pretéritos, lo cíclico de los acontecimientos, ya que -- no son alterados al integrar otro contenido, pero sí forman una diferente visión de unidad. Es como una vaga presencia de algo que acon-

teció y que, al contemporaneizarse, permanece fiel a su primer contenido y situación.

Se entremezclan copiosa cantidad de fragmentos: párrafos - íntegros de himnos rituales, de poesía nahuatl; conceptos e ideas de crónicas de la conquista y de otros textos históricos. Cada uno es presentado en una nueva dimensión en el contexto de la obra, un nuevo plano al que el collage introduce en un efecto de variada significación. Salta sobre puntos de apoyo verídicos - como son los testimonios escritos de quienes vivieron la conquista- hasta situarse en vertiginoso paso al México de este siglo XX.

Una de las fuentes a las que acude nuestro autor en su propósito de unificación del collage dentro de su obra, es la Poesía Indígena de la Altiplanicie, de Angel María Garibay.

Pertenecen a este texto tres secciones a las que específicamente recurre Fuentes:

a) De los Himnos Rituales:

"A HUITZILOPOCHTLI

Huitzilopochtli el batallador: nadie hay que me iguale. No en vano me he ataviado con ropaje de amarillas plumas, como que por mí ha salido el sol.

Prodigio funesto es el que mora entre nuves:  
al morador de la región del frío le arrancó un pie.

Prende fuego a la muralla: se reparten las plumas  
con que se ha de ataviar el caudillo de la guerra.  
Mi dios se llama "Dominator de las gentes".

Llenó de pavor el dios de Tlaxotla: el polvo subía en giros  
El dios de Tlaxotla en el polvo: el polvo subía en giros.

Los artistas plumarios son nuestros enemigos: llévame hasta  
ellos; en su casa se hará la guerra: llévame hasta ellos.

Los de Pipitlan son nuestros enemigos: llévame hasta ellos;  
en su casa se hará la guerra: llévame hasta ellos." (1)

En Todos los Gatos son Pardos aparece así:

(Los subrayados enfatizan las conectivas entre el original  
y el libro de Fuentes)

"AUGUR/HUITZILOPOCHTLI

No en vano tomé el ropaje de plumas amarillas, porque yo --  
soy el que ha hecho salir el sol." (2)

b) De los Poemas de Carácter Heroico:

"CANTO DE HUEXÓTZINCO ACERCA DE LA CONQUISTA

Sólo tristes flores y tristes cantores  
restan aquí en México Tlaltelolco:  
y sin embargo, es allí donde el valor se demuestra.

Bien sabido tenemos que hemos de perecer  
nosotros los hombres: tú dador de la vida nos lo aseguras.

Hemos errado y sufrimos nosotros los hombres:  
como que hemos visto bien dolor que arde  
allí donde el valor se demuestra.

Ahuyentamos e invadimos las tierras a tus siervos:  
dolor ardiente se extiende en Tlaltelolco,  
dolor ardiente se extiende donde se da a conocer el valor:  
es que te has cansado, es que estás hastiado  
oh tú por quien todos viven.

El llanto se extiende, las lágrimas llueven  
en Tlaltelolco: por agua han huido los mexicanos;  
se asemejan a mujeres a la verdad porque huyen.  
¿Dónde iremos a parar, oh amigos?

En verdad hemos dejado yerma la ciudad de México:  
se alzó el humo, se difundió la niebla:  
tú lo hiciste, oh por quien todos viven.



Oh mexicanos, tenedlo presente:

El por nuestro medio procura su placer y su gloria,  
oh vosotros, los que aún estáis en Coyonacazco.

Allí los saluda entre llantos Motelchiuh,  
el guardián del templo de Huiznahuatl;  
a todos vosotros, el magistrado Tlacotzin  
y el rey Oquitzin van unidos:  
con esto quedó yerma Tenochtitlán.

!Oh, amigos míos, llorad!

Sabed que dejamos yerma la nación mexicana.

Ay, aun el agua está amarga, aun el alimento está amargo:

!esto hizo en Tlaltelolco aquel por quien todos viven!

Con diligencia fueron llevados lentamente  
Motelchiuhtzin y Tlacotzin:  
cantaban cantos para animarse en Acachinanco  
y cuando afrontaron el fuego en Coyoacán." (3)

En Todos los Gatos son Pardos:

"CORO DE AUGURES

El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlalte--  
lolco.

AUGUR 1

En Tlaltelolco asesinó Moctezuma a los soñadores.

AUGUR 3

En Tlaltelolco asesinó Alvarado a los cantantes.

AUGUR 4

Alvarado, rojo como Tonatiuh, mandó cerrar las entradas, --  
cercó a los danzantes, los lanceó y acuchilló y atravesó con las espa-  
das.

AUGUR 5

Todos querían huir; algunos escalaron los muros; pero no pu-  
dieron salvarse.

AUGUR 1

A los cantantes los decapitaron; a los danzantes les abrie-  
ron las entrañas; a los músicos les cortaron los brazos.

AUGUR 3

Ensangrentados huyeron los viejos dioses.

AUGUR 4

Ensangrentado llegó el nuevo dios.

AUGUR 1

Tlaltelolco será siempre el lugar del crimen." (4)

"CORO DE AUGURES

¿A dónde vamos?, !oh amigos!,

El humo se está levantando, la niebla se está extendiendo...

Llorad, amigos:

gusanos pupulan 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." (5)

c) De los Poemas de Carácter Lírico:

"LA AMISTAD EFIMERA

He bebido vino de hongos, mi corazón llora,  
sufro desolación en la tierra, soy un desdichado.

No hago más que pensar en que no he gozado,  
no he gustado placer en la tierra, soy un desdichado.

Veo ante mis ojos la muerte, soy un desdichado.  
¿Qué me resta ya que hacer? ¡Nada por cierto!  
Algo maquináis y estáis muy airados.

Aunque somos piedras preciosas ambos,  
aunque somos piedras de un mismo collar los que aquí estamos,  
nada puedo hacer ya, algo maquináis y estáis muy airados.

Amigo mío, amigo mío, sin duda verdadero amigo,  
por mandato del dios nos amamos:  
ojalá penciéramos embriagados por nuestras flores.

No se aflijan vuestros corazones, amigos míos:  
como yo lo sé, también ellos lo saben:  
una sola vez se va nuestra vida.

En un día nos vamos, en una noche baja uno a la región del  
misterio:

aquí sólo venimos a conocernos, sólo estamos de paso en la tierra.

En paz y placer pasemos la vida: venid y gocemos:

!que no lo hagan los que viven aterrorizados: la tierra es muy ancha!

!Ojalá se viviera siempre, ojalá nunca hubiera uno de morir!

En tanto vivimos con el alma rota (?):

aquí nos acechan y nos espantan; pero aun desdichados, con el alma - -  
herida,

no hay que vivir en vano.

!Ojalá se viviera siempre, ojalá nunca hubiera uno de morir!" (6)

En Todos los Gatos son Pardos:

"POETA AZTECA

No estén angustiados sus corazones,

ni tampoco sus palabras, amigos míos;

ustedes lo saben tan bien como yo:

una sola vez pasa nuestra vida:

en un día nos vamos, en una noche somos del reino  
de los muertos.

Ay, al mundo sólo hemos venido a conocernos.

sólo tenemos en préstamo la tierra.

Vivamos así en paz, vivamos en concordia..." (7)

a) De los Himnos Rituales, toma Fuentes la primera parte - del Himno dedicado a Huitzilopochtli. Intercalado dentro de la obra, funciona como una especie de presentación. Lo oímos en boca del -- augur/Huitzilopochtli desdoblado a su papel de dios guerrero.

b) Poemas de Carácter Heroico: los encontramos asimismo en párrafos alternados del canto de Huexotzinco acerca de la Conquista.- Estos fragmentos, tomados del canto original, presentan una significación totalmente diferente cuando -integrados en partes separadas- los pronuncian los augures.

c) La amistad efímera, de los Poemas de Carácter Lírico, se transforma en otra serie de conceptos al escucharse en la voz de un - poeta azteca.

La Historia de la Literatura Nahuatl, de Angel María Gari-- bay. Proporciona, en su primera parte, un fragmento de poema en forma litánica por su repetición de ideas ante la enumeración de enem-- gos.

Fuentes incorpora a su obra precisamente esa idea repetiti-- va, como otro de los elementos constitutivos del collage:

a) "Los de Amantla son nuestros enemigos:

!Ven a unírte a mí!

Con combate se hace la guerra:

!Ven a unírte a mí!

Los de Pipitlan son nuestros enemigos:

!Ven a unírte a mí!

Con combate se hace la guerra:

!Ven a unírte a mí!" (8)

En Fuentes:

"CORO DE AUGURES

!Los tlaxcaltecas son nuestros enemigos!

AUGUR/HUITZILOPOCHTLI

!Ven a unírte a mí!

CORO DE AUGURES

!Los cempoaltecas son nuestros enemigos!

AUGUR/HUITZILOPOCHTLI

!Ven a unírte a mí!" (9)

En la segunda parte de la misma obra de Garibay, se nos presenta un fragmento de poema de autor anónimo integrado al collage por el coro de augures:

b) "Con suerte lamentosa nos vimos angustiados.

En los caminos yacen dardos rotos,  
los cabellos están esparcidos.

Destechadas están las casas,  
enrojecidos tienen sus muros.

Gusanos pululan por calles y plazas,

y en las paredes están salpicados los sesos.

Rojas están las aguas,

como teñidas,

y cuando las bebimos, es como si hubiéramos bebido  
agua de salitre." (10)

En Fuentes:

"CORO DE AUGURES

¡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." (11)

Tercera fuente del mismo autor, Angel María Garibay, es la Epica Nahuatl. Sirve de apoyo a Carlos Fuentes al tomar de ella una serie de mitos y leyendas que aportan nuevas formas a la construcción collage:

Del Ciclo Tenochca:

a) "QUETZALCOATL EN TULA

20. Pero fueron negligentes Quetzalcoatl y sus vasallos. Y fué entonces cuando vinieron tres magos con sus prestigios... Un día vino a él el mago Tezcatlipoca y envuelto en telas trata un espejo de doble faz. Por ambos lados tenía la figura de un conejo. Como hubo -

llegado al palacio dijo a los pajes de Quetzalcóatl: -Id y decid al señor que ha venido un joven para mostrarle su imagen. Van ellos con el mensaje al rey y el rey les respondió: -¿Cuál es mi imagen? ¡Que diga! Vienen con la respuesta al mago y le dicen: -Díce que mues--- tres su imagen. Pero el mago les responde: -No vine a mostrarla a todos, vine a mostrarla al rey. Debo llegar hasta él para mostrarle su imagen. Van una vez más al rey llevando esta respuesta: -No quiere mostrar tu imagen, dice que ha de entrar él mismo y lleno de reverencia te ha de hablar de lo que intenta. Dijo entonces Quetzalcóatl -Que entre, que llegue hasta mí.

21. Llegó el mago a su presencia y después de saludarle di ciendo: -Señor, rey y sacerdote, vengo a mostrarte a Quetzalcóatl -- 1-Caña: tu cuerpo, tu propia carne, respondió el rey: -¿De dónde vie nes?. Cansado estás y rendido. ¿Cuál es mi imagen? ¡Muestrala, déjame que yo la vea. Dijo el mago: -Vengo de la montaña de los ex--- tranjeros, soy yo tu siervo y esclavo. Esta que vez es tu imagen. En tonces le dió el espejo. Dijo: -Mira bien tu imagen: cual ella del - espejo sale, así has de salir tú en tu propia figura corporal. Vió - Quetzalcóatl el conejo que en el espejo estaba y lleno de ira arrojó de sí el espejo. Dió gritos lleno de enojo: -¿Es posible que me vean, que me miren mis vasallos, que me vean sin alterarse, sin que se ale- jen de mí? Feo es mi cuerpo: ya estoy viejo, ya tengo de arrugas - - surcado el rostro, todo el cuerpo acancerado y mi figura espantosa. - Aquí me quedaré oculto para siempre, no volveré a salir, para que no me vean mis vasallos. Aquí viviré para siempre.

22. Una vez más vienen los magos. Llegan al palacio real,



piden ser introducidos. Y por una y por dos veces, hasta por tres -- son rechazados. Al fin los pajes indagan de qué región vienen. Responden que del Monte de los Sacerdotes y del Monte de los Artífices. Cuando Quetzalcóatl lo sabe, deja que lleguen a él. Entraron, le saludaron, le ofrecieron la comida que le llevaban preparada. Cuando el rey hubo comido, le rogaban que bebiera. No quería beber el rey: Enfermo estoy, les decía, esa bebida que traéis me hará acaso perder el juicio, me hará acaso morir. Ellos insistían en que al menos con el dedo la probara. Probó Quetzalcóatl con el dedo y quedó incitado a beber. Bebió él y mandó a sus guardias que también con él bebiesen. Cuatro veces le dió el mago y le rogaba la quinta. Se le sirvió la quinta en honor de su grandeza, y cuando la hubo gustado, bebió en mayor cantidad. Entonces se desvanece y se pone como muerto; se ensimisma y siente en su alma los más sabrosos deleites. Lleno de gozo bebía y quería que todos bebieran. Así que todos están ebrios, le dijeron: -Quetzalcóatl, canta. Oigamos cuál es tu canto; alza el canto, Quetzalcóatl. Quetzalcóatl entonces canta: "Mis casas de ricas plumas, mis casas de caracoles, dicen que yo he de dejar." -- Lleno entonces de alegría, manda traer a la reina, a la Estera Preciosa: -Id y traed con vosotros a la reina Quetzalpétatl, la que es deleite en mi vida, para que juntos bebamos, bebamos hasta embriagarnos. Fueron entonces los pajes hasta el palacio de Tlamachhuayan y de allí a la reina trajeron: -Señora reina, hija mía, nos manda el rey Quetzalcóatl, que te llevemos a él: quiere que con él te goces. Y ella les responde: -Iré. Cuando Quetzalpétatl llega, va a sentarse junto al rey y le dieron de beber cuatro veces, y la quinta en honor de su grandeza. Y cuando estuvo embriagada, comenzaron a cantar los

magos y se levantó titubeante el mismo rey Quetzalcóatl y le dijo a la princesa en medio de cantos: -Esposa, gocemos bebiendo de este licor. Como estaban embriagados, nada hablaban ya en razón. Ya no hizo el rey penitencia, ya no fué al baño ritual, tampoco fué a orar al templo. Al fin el sueño les rinde. Y al despertar otro día, los dos se pusieron tristes, se les oprimió el corazón. Dijo entonces Quetzalcóatl: --Me he embriagado; he delinquido; nada podrá ya quitar la mancha que he echado en mí. Entonces con sus guardianes se puso a cantar un canto. A la multitud que esperaba fuera, se la hizo esperar más. --Dejad que me alivie un poco, les decla Quetzalcóatl. Al fin en un alto trono se fué a sentar el rey. Mortificado y lloroso, lleno de pena y angustia al ver que sus malos hechos eran conocidos ya, y sin que nadie le consolara, ante su dios se puso a llorar." (12)

En Carlos Fuentes:

"AUGUR/TEZCATILIPOCA

Dormidos, pregunté a sus orejas: ¿han visto la cara de su padre Quetzalcóatl? No es como la cara de ustedes, que fueron creados; es un rostro anterior a la creación. Si lo vieran, se morirían de espanto. Ustedes son muchos; él es uno. Ustedes han nacido y morirán, y sus rostros reflejarán el tiempo dulce y vulnerable de los hombres. El jamás morirá: su rostro es espantoso porque es irreconocible y es irreconocible porque es eterno.

El AUGUR/TEZCATILIPOCA envuelve el sexo dorado en algodones. Se acerca al - -  
AUGUR/QUETZALCOATL.

AUGUR/QUETZALCOATL

El dios de la noche fue a llevarme un regalo envuelto en algodón.

El AUGUR/TEZCATLIPOCA entrega el regalo al AUGUR/QUETZALCOATL; este lo desenvuelve; es el mismo falo que, por detrás, se convierte en espejo.

AUGUR/TEZCATLIPOCA

El dios de la luz lo tomó y lo desenvolvió. Era un espejo.

AUGUR/QUETZALCOATL

Me miré en él, yo que jamás había conocido mi rostro.

AUGUR/TEZCATLIPOCA

Ty, que inventaste la cara de los hombres.

AUGUR/QUETZALCOATL

Lo que vi me espantó. Mi rostro no era como el de los hombres. Si mi creación era divina, yo era un monstruo. Si yo era un dios, mis hijos, tan distintos a mí, eran infernales.

AUGUR/TEZCATLIPOCA

Tu rostro era eterno: idéntico al espejo: un espacio infinitamente vacío. Idéntico a mi noche. Te viste en el espejo y gritaste:

AUGUR/QUETZALCOATL

!Si mis hijos me vieran, huirían espantados de mí!

El AUGUR/QUETZALCOATL corre al calderón de agua y bebe, como un animal furioso.

AUGUR/TEZCATLIPOCA

Desesperado por parecerte a tus criaturas esa noche te embrachaste...

El AUGUR 4 se despoja de su manto; es una mujer desnuda. El AUGUR/QUETZALCOATL se acerca a ella, la toma entre sus brazos.

AUGUR/QUETZALCOATL

Busqué a la única mujer de mi morada, que era mi propia hermana.

El AUGUR/QUETZALCOATL introduce violentamente el falo-espejo entre las piernas del -- AUGUR 4.

AUGUR/TEZCATLIPOCA

Fuiste un hombre con tu propia carne.

AUGUR/QUETZALCOATL

Fuiste un hombre.

Arranca el pene de entre los muslos del -- AUGUR 4; la mujer cae, vencida de placer.

Y porque un dios fue un hombre, los hombres se sintieron libres y poderosos, pero culpables de su libertad y de su fuerza, porque para tenerla debían compartir la luz con las tinieblas; porque para desear la libertad, antes debían perderla.

El AUGUR 4 -la mujer- se cubre, dolorosamente, con la manta, como si esta fuese de espinas. El AUGUR/QUETZALCOATL arroja al centro del escenario el falo-espejo; los AUGURES caen de rodillas sobre él, como perros.

sobre un hueso, a lamerlo.

EL AUGUR/QUETZALCOATL empieza a descender, lentamente, por la rampa hacia las plateas; desde allí, siempre lenta y apesadumbradamente, se dirigirá hacia el fondo del auditorio y, finalmente, saldrá.

AUGUR/TEZCATLIPOCA

Quetzalcoatl huyó hacia el oriente...

AUGUR/QUETZALCOATL

...avergonzado y triste." (13)

#### b) POEMA DE HUITZILOPOCHTLI

"38. Tenta Huitzilopochtli una hermana de nombre Malinalxóchitl: era hermosa y de gentil disposición y de tanta habilidad y saber, que vino a dar en maga y hechicera. Mucho tiempo la sufrieron, - pero al fin pidieron los mexicanos a su dios. le dijera de qué modo se hablan de deshacer de ella. El dios Huitzilopochtli en sueños dijo: "No es mi cargo y voluntad que estos oficios ejerza mi hermana. Sentido yo estoy agraviado al ver el poder que tiene en encantos y hechicerías para matar a los que la enojan. Manda ella la víbora y al alacrán, al cientopiés y a la araña mortífera, que los pique y así de ellos tenga venganza. Y para libertar al pueblo de su mal y daño, es ta noche, al primer sueño, os iréis y la dejaréis, sin que nadie que de que sepa dónde y dé razón a qué parte vais. Pues mi venida no ha sido para encantar y enhechizar a las gentes, ni traerlas a mi servicio por camino de violencia, porque mi oficio es la guerra, traer armas, flecha y rodela; yo con mi pecho, cabeza y brazos he de ver y hacer mi oficio en todo pueblo y nación. Tengo que estar por delante, y

frontero para aguardar gentes de diversas naciones y he de sustentar, dar de comer y beber, y ahí les tengo de aguardar y juntarlos de toda suerte de naciones y esto no gravosamente. Primero he de conquistar en guerra para tener y nombrar mi casa de preciada esmeralda y oro, - adornada de pedrería, adornada la casa de preciada esmeralda transparente como el cristal, de diversos colores de preciada plumeta, a la vista muy suave y estimada, y asimismo, tener y poseer género de preciadas mazorcas, cacao de muchos colores; asimismo, tener toda suerte de colores de algodón e hilados: todo lo tengo de ver y tener, pues - este es mi mandado y oficio y este el fin a que vine." (14)

En Carlos Fuentes:

"MARINA

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: Malinax ōchitl, sacerdotisa del alba, encantadora de las bestias feroces que utilizaba para tiranizar a los hombres y doblegarlos a su voluntad de amor, feroz amor, eterno amor, es clavizado amor, diabólico y nocturno amor. Recuerda cómo el sangriento dios Huitzilopochtli venció y sacrificó a la hechicera que todo lo dominaba y en lugar del cruel amor de las mujeres impuso la cruel contienda de los hombres. Un día, cesó el dominio de la mujer sobre esta tierra y empezó el del hombre." (15)

Como fácilmente se observa, estos poemas -el de Quetzalcóatl en Tula y el de Huitzilopochtli- aparecen como la fuente directa que aprovechó el autor para estructurarlos en sus conceptos más esenciales a manera de diálogo en el primer caso, y a modo de monólogo en el

segundo.

Fray Diego Durán, con su libro Historia de las Indias de Nueva España, es otra de las fuentes a que también recurrió. Varios son los elementos que aporta esta narración:

a) "Cuenta la historia en este lugar, que andando Montecuma buscando y imaginando dónde se ir a esconder, que aconteció un caso prodigioso con un indio de la provincia de Tezcucó, natural del pueblo de Coatepec, y es que estando un indio labrador labrando sus milpas (ó sementeras, que esto quiere decir milpas), con todo el sosiego del mundo, baxó de lo alto un águila poderosísima sobre él y echándole mano con las uñas de los cabellos, le subió á lo alto, tanto que los que le vieron ir casi le perdieron de vista, y llevándole á un alto monte le metió en una cueva muy oscura, y puesto allí oyó al águila decir: poderoso Señor: yo e cumplido tu mandado y aquí está el labrador que me mandaste traer; el qual oyó una voz, sin ver quién la hablaba, que dixo: seais bien venidos: metedlo acá, y sin ver quién, le tomaron por la mano y lo metieron en un aposento claro, donde vido estar á Montecuma, como dormido y casi fuera de su natural sentido, y haciendo sentar al labrador en un sentadero junto á él, le fueron dadas unas rosas en la mano y un humazo de los que ellos usan chupar, encendido, y dixo el que se lo dió: toma y descansa y mira ese miserable de Montecuma qual está sin sentido, embriagado con su soberbia y hinchazón, que á todo el mundo no tiene en nada; y si quieres ver quán fuera de sí le tiene esta su soberbia, dale con ese humazo ardiendo en el muslo y verás como no siente. El indio, temiendo de le tocar, le tornaron á decir: tócale, no temas: el indio con el humazo

ardiente le tocó y el Montezuma fingido no se menesó ni sintió el fuego del humazo.

La voz que le hablaba le dixo: ¿ves cómo no siente y cuán insensible está y cuán embriagado? pues sábeta que para este efecto - fuiste aquí traído por mi mandado: anda, ve, vuelve al lugar de donde fuiste traído y dile á Montezuma lo que as visto y lo que te mandé hacer; y para que entienda ser verdad lo que le dices, dile que te muestre el muslo y enseñale el lugar donde le pegaste el humazo y hallará allí la señal del fuego; y dile que tiene enojado al Dios de lo criado y que él mismo se a buscado el mal que sobre él a de venir y que - ya se le acaba su mando y soberbia: que goce bien de esto poquito que le queda y que tenga paciencia, pues él mismo se ha buscado el mal: y diciéndole estas palabras mandó salir el águila que lo auia traído y que lo volviese á su lugar. El águila salió y le tornó á tomar por los cabellos con las uñas y le truxo al lugar mesmo de donde le auia traído, y en dexándole dixo: mira hombre baxo y labrador que no te---mas, sino que con ánimo y corazón hagas lo que el Señor te a mandado, y no se te olvide algo de las palabras que as de decir; y con esto se tornó el águila á subir por el aire y desapareció.

El pobre labrador, como quien despertava de un sueño, se -- quedó espantado y admirado de lo que auia visto; y así como estaba -- con la coa en la mano, vino delante de Montezuma y pidióle quería hablar, y dándole entrada, humillado ante él, le dixo: "poderoso Señor: yo soy natural de Coatepec y estando en mi sementera labrándola, llegó un águila y me llevó á un lugar donde vide un gran Señor poderoso, el qual me dixo descansase, y mirando á un lugar claro y alegre te -



vide sentado junto á mí y dándome unas rosas y una caña ardiendo que chupase el humo de ella: despues que estaua muy encendida me mandó te hiriese en el muslo y te hert con aquel fuego y no hiciste nengun movimiento ni sentimiento del fuego, y diciendo cuán ensensible estabas y cuán soberbio, y como ya se te acababa tu reynado y se te acercaban los trabajos que as de ver y experimentar muy en breve, buscados y tomados por tu propia mano y merecidos por tus malas obras, me mandó -- volver á mi lugar y que luego te lo viniese á decir todo lo que auia visto: y el águila tomándome por los cabellos me volvió al lugar de donde me auia llevádo, y vengo á te decir lo que me fué mandado." (16)

En Carlos Fuentes:

"PASTOR (con gran inocencia)

Señor: cuidaba yo de mi rebaño, como es mi costumbre, cuando un águila descendió de las alturas y me tomó con sus patas, transportándome por los cielos...

MERCADER (asombrado, levantando la cabeza)

¿Águila? !Lo que encontró fue un zopilote muerto en pleno campo!

Vuelve a bajar la cabeza.

PASTOR

Pude ver entonces nuestra tierra desde lo alto, oh rey humanísimo, como tú la ves desde tu trono.

Pausa.

Vi miseria, escuché llanto, supe cosas que antes un pobrecito de mi baja condición jamás hubiese sabido: vi a muy pocos hombres tomando demasiadas cosas; y eran tus sacerdotes, tus guerreros y tus príncipes...

Postrado, el MERCADER comienza a tirar del taparrabos del PASTOR, para silenciarlo.

Vi a muchos hombres deseando muchas cosas imposibles; y éramos nosotros, tu pueblo, tus maceguals, tus jóvenes rumbo a la guerra y al sacrificio, tus madres y tus esposas entristecidas por la muerte de sus hijos y amantes, tus viejos que recuerdan otra promesa de paz, devoción, amistad y trabajo...

EL MERCADER sigue tirando, murmura al PASTOR:

MERCADER

Calla, idiota, que nos harás encarcelar a todos...

PASTOR

Todo esto vi, señor: la gente no estaba contenta y tú no lo sabías. El águila me llevó a una cueva resplandeciente y allí me recibió un hombre luminoso, y ese hombre me dijo: "Soy Quetzalcóatl, - el creador de los hombres. No fueron creados los hombres para luchar entre sí sino para luchar contra la naturaleza que los amenaza. Los primeros hombres mataron para sobrevivir. Moctezuma ha sobrevivido para matar. Matar a mis hijos para aplacar al universo es dejar de ser hombre y pervertir mi creación. Mi nombre no ha de ser más la falsa máscara de la opresión. Dile eso a tu rey Moctezuma. Dile que estoy por regresar. Dile que junto a mí, él es nadie." (17)

b) "Andaba Montezuma tan desasosegado que no se podía quietar su corazón, y en parte deseaba que se cumpliese ya lo que le tenían profetizado para poderse quietar; y con este cuidado mandó llamar á todos los prepósitos y mandoncillos de los barrios, y preguntóles si acaso auían soñado alguna cosa acerca de la venida de aquellas gentes que esperaban, ó de lo que auía de acontecer; que se los revelasen aunque fuesen contra su persona, que no deseaba mas de saber ya la certidumbre de este negocio que tan mentado era y con tantas amenazas de mal se lo auían profetizado; y que no lo hacía sino para poner en cobro sus hijos, que eran los que mas le dolían y de quienes mas lastima tenía. Los calpixques le dixeron no auer soñado nada, ni auer visto ni oydo cosa acerca de estos jamas. Él les dixo: pues ruegos, amigos míos, que encomendeis á todos los viejos y viejas de vuestros barrios, que los que uvieren soñado algo ó soñaren, de aquí adelante, que les digáis que me avisen de lo que soñaren, agora sea en pro ó en contra mía, y avisá á todos los sacerdotes que, en todas las visiones que vieren, así de muertos como de otras visiones que suelen ver de noche en los montes ó lugares caliginosos, que les pregunten todos los sucesos que han de acontecer." (18)

"Montezuma, auiendo estado atento á lo que los viejos y viejas auían dicho, viendo que no era nada en su favor, sino que antes arguían á los malos pronósticos pasados, con una furia y rabia endemoniada, mandó que aquellos viejos y viejas fuesen echados en cárcel perpetua y que les diesen de comer por tasa y medida hasta que muriesen." (19)

En Carlos Fuentes:

"MOCTEZUMA

Así ¿las visiones son comunes y los sueños individuales?

Pausa.

!Cihuacoatl! Envía escuchas por toda la ciudad; que encuentren a los soñadores; que los traigan ante mí.

CIHUACOATL

Así se hará, señor.

Hace una señal a los guerreros, que salen.

MOCTEZUMA

Sueñan... De manera que sueñan... Se atreven a soñar..."

(20).

"MOCTEZUMA se levanta del estrado. Hace un gesto imperioso con el brazo. - CIHUACOATL se aparta y deja pasar a - los GUERREROS armados que irrumpen -- como fieras, husmean y giran sobre sí mismos. Los AUGURES permanecen yacetes, pero agitan los brazos; el PAS--TOR y el MERCADER chillan; la familia de TZOMPANTECUHTLI se abraza al padre; el viejo REY DE TEXCOCO se yergue, mudo y digno.

MOCTEZUMA (grita)

!Matenlos!

Los ENANOS, ALBINOS, JOROBADOS y DONCELLAS huyen despavoridos; se llevan a los pavoreales. Los GUERREROS se arrojan sobre -- AUGURES, MERCADER, PASTOR, REY DE TEXCOCO, TZOMPANTECUHTLI y su familia, los lanzan, flechan, asesinan a mazazos y puñaladas.

#### TZOMPANTECUHTLI

Desventurada ciudad, tributaria del sueño; desventurado -- pals, donde la duda de los poderosos no conoce más solución que el ++ crimen..." (21)

c) "Llegados ante Montezuma le dixo; poderoso Señor: bien puedes matarnos y echarnos en la cárcel para que allí muramos, pero lo que te dixo el Indio que tienes preso es verdad, y as de saber, Se--- ñor, que yo mesmo, por mis ojos, quise satisfacerme y yo y Cuitlalpitoc, tu esclavo, nos subimos en un alto árbol para considerar mejor -- lo que era, y as de saber que vimos una casa en el agua, de donde salen unos hombres blancos, blancos de rostro y manos y tienen las barbas muy largas y pobladas y sus bestidos son de todas colores blanco, amarillo y colorado, verde y azul y morado, finalmente de todas colores, y traen en sus cabezas unas coberturas redondas y echan al agua una canoa grandecilla y saltan en ella algunos y lléganla a los peñascos, y estanse todo el día pescando, y en anocheciendo se vuelven a su lugar y casa, donde estan recogidos y esto es lo que de este caso te sabemos dar relación." (22)

En Carlos Fuentes:

"MENSAJERO

He visto, señor, acercarse a la costa varias casas que flo-

taban y avanzaban por el mar; y de las casas flotantes descendieron -  
hombres vestidos de plata o roca, que no se les vela más que la cara,  
y la cara era blanca y los ojos garzos, y los cabellos rojos, y las -  
barbas largas..." (23)

d) "...y encomendándoles el secreto llamó a Teuctlamacazqui, que abia ido al puerto á satisfacerse de la venida de los españoles, y dixo, yo e proveido de joyas y piedras y plumages para que lleves en presente á los que an aportado á nuestra tierra; y deseo mucho que sepas quien es el Señor y principal de ellos, al qual quiero que le des todo lo que llevares y que sepas de raiz si es el que nuestros antepasados llamaron Topitlizin, y por otro nombre Quetzalcoatl, el - - qual dicen nuestras historias que se fué de esta tierra y dexó dicho que abia de volver á reinar en esta tierra, el ó sus hijos y á poseer el oro y plata y joyas que dejó encerradas en los montes, y todas las demas riquezas que nosotros agora poseemos; y si es él saludalle as - de mí parte y dalle as este presente y, mas, mandarás de mí parte al Señor y gobernador de Cuetlaxtlan que provea de todos los generos de comida que pudieren hacer, así de aves como de cazas asadas y cocí--- das, y que provea de todos los generos de pan que se pudieren hacer y de frutas, ni mas ni menos, y de muchas xicaras de cacao y que lo pon gan en la orilla de la mar para que de allí tu, con tu compañero Cuitlalpitoc que irá con tigo, lo llevareis al navio ó casa donde están-  
y presentáselo de mí parte para que coma él y sus hijos y compañeros,  
y notale si lo come, porque si lo comiere y bebiere es cierto que es  
Quetzalcoatl, pues conoce ya las comidas de esta tierra y que el las  
dexó y vuelve al regosto de ellas: y dile que le suplico yo, y que me  
haga este beneficio, que me dexé morir, y que después de yo muerto, -

venga mucho de norabuena y tome su reino, pues es suyo y lo dexó en guarda a mis antepasados; y pues lo tengo prestado que me dexé acabar y que vuelva por el y lo goce mucho de norabuena;..." (24)

En Carlos Fuentes:

"MARINA

Señor: estos hombres son los recaudadores del Gran Moctezuma, que han venido al saber tu llegada con un nuevo saludo de su rey

...

Los RECAUDADORES se hincan ante CORTES; uno pone a sus pies un pebetero de copal y le ofrece plumas; el otro pone a sus pies varias gallinas muertas y le ofrece frutas.

MARINA

Los recaudadores de Moctezuma te piden escoger entre estas ofrendas; si eres dios, te sahumarán con copal y te entregarán los -- trabajos de pluma; si eres simple mortal, te ruegan que tomes las gallinas y las frutas para aliviar tu hambre..." (25)

e) "y saludándole el Marqués mandó llamar a MARINA; que así se llamaba la lengua que el Marqués consigo traya, y hablándole preguntó: padre mío este dios dice que quien eres." (26)

En Carlos Fuentes:

"MARINA

No, señor. Yo sólo soy la lengua." (27)

f) "...Montezuma, con el cuidado que siempre, le ahincaba y escofa el corazón de ver que en sus oráculos y adivinaciones hallaba

que abía de ser privado de su reino y muerto. Fatigándole este temor, llamó a su secretario Tlillancalqui y dixo: no se que medio tome para hacer de mi parte todo mi poder y lo que estoy obligado, para que estos dioses no lleguen a esta ciudad, ni me vean la cara;..." (28)

En Carlos Fuentes:

"MOCTEZUMA

Todo, todo, menos eso... Que vea todo lo que quiera, que -- pida todo lo que quiera; se lo mandaré dar; se lo haré llegar hasta el mar; pero que no venga hasta mí, que no me juzgue cara a cara... - que me deje reinar como su tributario hasta mi muerte, envuelto en la ilusión de que nada ha cambiado... ¿Es mucho pedir? Todo le doy; que me deje ser dueño de mi rostro, de mi soledad y de mi ilusión; que no me mire, pues si es dios, al mirarme me reconocerá y me juzgará sin - plazos; juzgará mis debilidades, mis dudas, mis abandonos, mis placeres, mis crímenes. Y si es hombre..." (29)

g) "El Marques, que halló lo que deseaba, que era esta discordia, hizose a la banda de los tlaxcaltecas para contra México..."

(30)

En Carlos Fuentes:

"CORTES

Hoy han aprendido ustedes cuál es la debilidad de estas tierras; estos pueblos detestan a Moctezuma y se detestan entre sí." (31)

Otro de los textos seleccionados por Fuentes en la elaboración collage, es: Visión de los Vencidos (Relaciones indígenas de la



conquista), con la Introducción, selección y notas de Miguel León-Portilla, y versión de textos nahuas de Angel María Garibay. De este documento, se integran varias secciones:

a) De los presagios de la venida de los españoles:

1) "Los presagios, según los informes de Sahagún.

Primer presagio funesto: Diez años antes de venir los españoles primeramente se mostró un funesto presagio en el cielo. Una como espiga de fuego, una como llama de fuego, una como aurora; se mostraba como si estuviere goteando, como si estuviera punzando en el --  
cielo." (32)

"Quinto presagio funesto: hirvió el agua: el viento la hizo alborotante hirviendo. Como si hirviera en furia, como si en pedazos se rompiera al revolverse.

Fue su impulso muy lejos, se levantó muy alto. Llegó a los fundamentos de las casas: y derruidas las casas, se anegaron en agua. Eso fue en la laguna que está junto a nosotros." (33)

En Carlos Fuentes:

"AUGUR 1

En los Espejos se refleja un cielo estrellado en pleno día..

AUGUR 3

Los cometas se pasean durante horas por el cielo...

AUGUR 4

La laguna de México se levanta con grandes olas...

AUGUR 5

... como si hirviese...

AUGUR 1

Llegan las olas muy lejos y entran en las casas, sacuden -- los cimientos, algunas casas caen..." (34)

2) "Séptimo presagio funesto: muchas veces se atrapaba, se cogía algo en redes. Los que trabajaban en el agua cogieron cierto pájaro ceniciento, como si fuera grulla. Luego lo llevaron a mostrar a Motecuhzoma, en la Casa de lo Negro (casa de estudio mágico).

Había llegado el sol a su apogeo: era el mediodía. Había -- uno como espejo en la mollera del pájaro, como rodaja de huso, en es -- piral y en rejuego: era como si estuviera perforado en su medianía.

Allí se veía el cielo: las estrellas, el Mastelejo. Y Mote -- cuhzoma, lo tuvo a muy mal presagio, cuando vio las estrellas y el -- Mastelejo.

Pero cuando vio por segunda vez la mollera del pájaro, nue -- vamente vio allá, en lontananza; como si algunas personas vinieran de -- prisa; bien estiradas; dando empellones. Se hacían la guerra unos a -- otros, y los tralan a cuestras unos como venados.

Al momento llamó a sus magos, a sus sabios. Les dijo:

-¿No sabéis: qué es lo que he visto? !Unas como personas -- que están en pie y agitándose!...

Pero ellos, queriendo dar la respuesta, se pusieron a ver: desapareció (todo): nada vieron." (35)

En Carlos Fuentes:

"MOCTEZUMA (abatido)

¿Más soñadores?

CIHUACÓATL

No, señor, sino dos cazadores que esta madrugada abatieron esta ave...

MOCTEZUMA

Es una grulla...

CIHUACÓATL

Pero en medio de la cabeza tiene un espejo redondo...

CAZADOR 1

...y en el espejo, ¡oh rey misericordioso!, se refleja el -  
cielo...

CAZADOR 2

... y las estrellas también..." [36]

"MOCTEZUMA

... una muchedumbre de gente...

Empiezan a iluminarse zonas del auditorio: pasillos, balcones, entradas, etc. Allí -- irán apareciendo, acompañados de un cántico regilioso gemido, los conquistadores: - CORTES, ALVARADO, OLIV, ORDAS, PORTOCARRE- RO, SANDOVAL, ZARMENO, ESCUDERO, los SOLDA DOS, el FRAILE BARTOLOME DE OLMEDO; las -- armas: cañones, ballestas, falconetes; los caballos, los perros..."

MOCTEZUMA

...animales desconocidos... hombres y animales forman un so  
lo cuerpo monstruoso... una muchedumbre de hombres blancos..." [37]

b) "Tz'chiuacpopoca finje ser Motecuhzoma

Pues cuando vieron a Tzihuacpopoca, dijeron:

-¿Acaso ese es Motecuhzoma?

Les dijeron los que andan con ellos, sus agregados, lambis cones de Tlaxcala y de Cempoala, que astuta y mañosamente los van - - acompañando. Les dijeron:

-No es él, señores nuestros. Ése es Tzihuacpopoca: está en representación de Motecuhzoma.

Le dijeron:

-¿Acaso tú eres Motecuhzoma?

Dijo él:

-Sí; yo soy tu servidor. Yo soy Motecuhzoma

Pero ellos le dijeron:

-!Fuera de aquí!... ¿Por qué nos engañas? ¿Quién crees que somos?

Tú no nos engañarás, no te burlarás de nosotros.

Tú no nos amedrentarás, no nos cegarás los ojos.

Tú no nos harás mal de ojo, no nos torcerás el rostro.

Tú no nos hechizarás los ojos, no los torcerás tampoco.

Tú no nos amortecerás los ojos, no nos los atrofiarás.

Tú no echarás lodo a los ojos, no los llenarás de fango.

Tú no eres... !Allá está Motecuhzoma! No se podrá ocultar, no podrá esconderse de nosotros.

¿A dónde podrá ir?

¿Será ave y volará? ¿O en la tierra pondrá su camino?

¿Acaso en lugar alguno ha de perforar un cerro para meterse en su interior?

Nosotros hemos de verlo. No habrá modo de no ver su rostro.

Nosotros oiremos su palabra, de sus labios la oiremos." ---

(38).

En Carlos Fuentes:

"MARINA

El viaje ha sido pesado, pero Moctezuma desea satisfacer tu curiosidad a fin de que desistas de subir a la ciudad de Tenochtitlán

...

CORTÉS

Dile a este rey de burlas que el hábito no hace al monje...

Turbación de los GUERREROS; el DOBLE de --  
MOCTEZUMA da varios pasos atrás, temblando.  
Cólera de CORTÉS.

¿Por quiénes nos toman? ¿Por qué nos engañan?

Se acerca al DOBLE, le quita groseramente el penacho de la cabeza, le rasga las vestiduras hasta de jarlo sin más que el taparrabos.

El verdadero Moctezuma jamás abandona su ciudad, y a ella -  
hemos de llegar a conocer su rostro; Moctezuma no podrá ocultarnos su  
rostro ni esconderse de nosotros, aunque se convierta en ave y vuele,

aunque se convierta en topo y perfore un hueco en un cerro...

¿Por qué temes mostrarme tu rostro, Moctezuma? ¿O acaso te-  
mes conocer el mío?

Lo suelta, ríe...

"No somos sino máscaras!" (39)

c) "Última deliberación de Motecuhzoma.

Y a cabo de esto el Motecuhzoma, sabiendo lo que pasaba, --  
llamó a su sobrino Cacama a consejo y a Cuitlahuacatzin su hermano, --  
y los demás señores, y propuso una larga plática en razón de si se --  
recibirían los cristianos y de qué manera. A lo cual respondió Cui-  
tlahuacatzin que a él le parecía que en ninguna de las maneras, y el  
Cacama respondió que él era de contrario parecer, porque parecía fal-  
ta de ánimo estando en las puertas no dejarlos entrar, de más de que  
a un tan grande señor como era su tío no le estaba bien dejar de reci-  
bir unos embajadores de un tan gran príncipe como era el que les en-  
viaba, de más de que si ellos quisiesen algo que a él no le diese gus-  
to, les podía enviar a castigar su osadía teniendo tantos y tan vale-  
rosos hombres como tenía.

Y esto dijo que era su último parecer, y así el Motecuhzoma  
antes que hablase nadie dijo que a él le parecía lo propio. Cuitla-  
huacatzin dijo: "plega a nuestros dioses que no metáis en vuestra -  
casa a quien os eche de ella y os quite el reino, y quizá cuando lo -  
queráis remediar no sea tiempo". Con lo cual se acabó y concluyó el -  
consejo y aunque todos los demás señores hacían señas que aprobaban -

este último parecer, Motecuhzoma se resolvió en que los querta recibir, hospedar y regalar, y que Cacama su sobrino los fuese a recibir ..." (40)

En Carlos Fuentes:

"CUAUHTÉMOC (interrumpe)

Derrótalo ahora; hombre es, y si lo admities en nuestra ciudad, tomará tu lugar; vivirá en tu palacio, se sentará en tu trono y serás menos que un vasallo: serás un prisionero, un esclavo cargado de cadenas...

MOCTEZUMA (en la cima del miedo)

¿Derrotarlo? ¿Con una magia inservible, con ejércitos inservibles, con dioses...?

Se lleva ambas manos a la boca, amedrentado por sus propios pensamientos.

CUITLÁHUAC (conciliador)

Cuauhtémoc habla con la impaciencia de la juventud. (A MOCTEZUMA). Seamos astutos y dignos a la vez. Rebelo en tu ciudad y en tu casa. Honrarás así las leyes de nuestra hospitalidad, tan caras a los dioses, y a los hombres por igual." (41)

d) "Diálogo de Motecuhzoma y Cortés

Cuando él hubo terminado de dar collares a cada uno, dijo Cortés a Motecuhzoma:

-¿Acaso eres tú? ¿Es que ya tú eres? ¿Es verdad que eres

tú Motecuhzoma?

-Sí, yo soy.

Inmediatamente se pone en pie, se para para recibirlo, se acerca a él y se inclina, cuanto puede dobla la cabeza; así lo arenga, le dijo:

"Señor nuestro: te has fatigado, te has dado cansancio: ya a la tierra tú has llegado. Has arribado a tu ciudad: México. Aquí has venido a sentarte en tu solio, en tu trono. Oh, por tiempo breve te lo reservaron, te lo conservaron, los que ya se fueron, tus sustitutos." (42)

En Carlos Fuentes:

"MOCTEZUMA (doblado de dolor)

¿Qué más quieren de mí, señores? ¿Qué más desean?... Les ofrecí la hospitalidad de mi casa... Salté a recibirlos con ofrendas, les puse flores al cuello, les coloqué guirnaldas en la cabeza y al capitán que los rige le hablé de esta manera: "Señor nuestro, te has fatigado, pero a tu tierra has llegado. Has arribado a tu ciudad, México. Aquí has venido a sentarte en tu trono. Por breve tiempo te lo reservamos yo y mis antepasados. Esto nos habían dicho los dioses y los ancestros, que habrías de venir acá. Pues ahora se ha realizado. Ya tú llegaste. Ven y descansa. Toma posesión de tus casas reales..." (43)

e) "Los españoles atacan a los mexicas.



Pues así las cosas, mientras se está gozando de la fiesta, ya es el baile, ya es el canto, ya se enlaza un canto con otro, y los cantos son como un estruendo de olas, en ese preciso momento los españoles toman la determinación de matar a la gente. Luego vienen hacia acá, todos vienen en armas de guerra.

Vienen a cerrar las salidas, los pasos, las entradas: La Entrada del Águila, en el palacio menor; la del Acatl iyacapan (Punta de la Caña), la de Tezcacoac (Serpiente de espejos). Y luego que hubieron cerrado en todas ellas se apostaron: ya nadie pudo salir.

Dispuestas así las cosas, inmediatamente entran al Patio Sagrado para matar a la gente. Van a pie, llevan sus escudos de madera, y algunos los llevan de metal y sus espadas.

Inmediatamente cercan a los que bailan, se lanzan al lugar de los atabales: dieron un tajo al que estaba tañendo: le cortaron ambos brazos. Luego lo decapitaron: lejos fue a caer su cabeza cercenada.

Al momento todos acuchillan, alancean a la gente y les dan tajos, con las espadas los hieren. A algunos les acometieron por detrás; inmediatamente cayeron por tierra dispersas sus entrañas. A otros les desgarraron la cabeza: les rebanaron la cabeza, enteramente hecha trizas quedó su cabeza.

Pero a otros les dieron tajos en los hombros: hechos grietas, desgarrados quedaron sus cuerpos. A aquéllos hieren en los muslos. A éstos en las pantorrillas, a los de más allá en pleno abdomen. Todas las entrañas cayeron por tierra. Y habla algunos que aún en va

no corrían: iban arrastrando los intestinos y parecían enredarse los pies en ellos. Anhelosos de ponerse en salvo, no hallaban a donde dirigirse.

Pues algunos intentaban salir: allí en la entrada los herían, los apuñalaban. Otros escalaban los muros; pero no pudieron salvarse. Otros se metieron en la casa común: allí sí se pusieron en salvo. Otros se entremetieron entre los muertos, se fingieron muertos para escapar. Aparentando ser muertos, se salvaron. Pero si entonces alguno se ponía en pie, lo veían y lo acuchillaban.

La sangre de los guerreros cual si fuera agua corría; como agua que se ha encharcado, y el hedor de la sangre se alzaba al aire, y de las entrañas que parecían arrastrarse." (44)

De Carlos Fuentes:

"AUGUR 4

Alvarado, rojo como Tonatiuh, mandó cerrar las entradas, -- cercó a los danzantes, los lanceó y acuchilló y atravesó con las espadas.

AUGUR 5

Todos querían huir; algunos escalaron los muros; pero no pudieron salvarse.

AUGUR 1

A los cantantes los decapitaron; a los danzantes les abrieron las entrañas; a los músicos les cortaron los brazos.

AUGUR 3

Ensangrentados huyeron los viejos dioses.

AUGUR 4

Ensangrentado llegó el nuevo dios.

AUGUR 1

Tlaltelolco será siempre el lugar del crimen.

MARINA se retuerce y gime con los dolores  
del parto.

AUGUR 5

Los españoles han atacado nuestra ciudad con bergantines --  
construidos en el lago.

AUGUR 1

Nuestra ciudad es asediada.

AUGUR 3

Ha caído la puerta del Aguila.

AUGUR 4

Han sido cortados los puentes...

AUGUR 5

El pueblo se muere de hambre y sed.

AUGUR 1

No hay agua limpia: sólo hay agua vieja, agua de salitre."

Cada uno de los párrafos transcritos tienen su equivalencia en el documento original, algunos textualmente y otros en la captación de ideas. Sin embargo, se unen a la estructura collage al proporcionar en su unión un diferente efecto al que ofrecían en el otro contenido.

Como última referencia citamos las Cartas de Relación de --  
Hernán Cortés:

a) "Y porque, como ya creo, en la primera relación escribí a vuestra majestad que algunos de los que en mi compañía pasaron, que eran criados y amigos de Diego Velázquez, les habla pesado de lo que yo en servicio de vuestra alteza hacía, y aun algunos de ellos se me quisieron alzar e irse de la tierra, en especial cuatro españoles que se dectan Juan Escudero y Diego Cermeño, piloto, y Gonzalo de Ungría, así mismo piloto, y Alonso Peñate, los cuales, según lo que confesaron espontáneamente, tenían determinado de tomar un bergantín que estaba en el puerto, con cierto pan y tocinos, y matar al maestre de él, e irse a la isla Fernandina a hacer saber a Diego Velázquez cómo yo enviaba la nao que a vuestra alteza envié y lo que en ella iba y el camino que la dicha nao habla de llevar, para que el dicho Diego Velázquez pusiese navíos en guarda para que la tomasen, como después que lo supo lo puso, por obra, que según he sido informado envió tras dicha nao una carabela, y si no fuera pasada la tomara. Y así mismo confesaron que otras personas tenían la misma voluntad de avisar al dicho Diego Velázquez; y vistas las confesiones de estos delincuentes los castigué conforme a justicia y a lo que según el tiempo me pareció que habla necesidad y al servicio de vuestra alteza cumplía.

Y porque demás de los que por ser criados y amigos de Diego Velázquez tentan voluntad de se salir de la tierra, había otros que por verla tan grande y de tanta gente, y tal, y verlos pocos españoles que éramos, estaban del mismo propósito, creyendo que si allí los navíos dejase, se me alzarían con ellos, y yéndose todos los que de esta voluntad estaban, yo quedarla casi solo, por donde se estorbara el gran servicio que a Dios y a vuestra alteza en esa tierra se ha hecho, tuve manera como, so color que los dichos navíos no estaban para navegar, los eché a la costa por donde todos perdieron la esperanza de salir de la tierra. Y yo hice mi camino más seguro y sin sospecha que vueltas las espaldas no había de faltarme la gente que yo en la villa había de dejar." (46)

En Todos los Gatos son Pardos:

"SANDOVAL

Hay aire de motín; los allegados al gobernador Velázquez --  
murmuran contra tí.

ORDÁS

Dicen que los trajiste engañados, pues no tentas autoridad más que para rescatar el oro y regresar a Cuba.

OLIO

Y en cambio has fundado una población.

PORTOCARRERO

Y aún amenazas con subir a la lejana ciudad de Moctezuma.

CORTES

Alvarado: dales algo del oro a los inquietos, que ese metal quebranta peñas y todo lo amansa.

PORTOCARRERO

Algunos prefieren regresar pobres pero vivos..." (47)

"OLID

Son estos hombres Escudero y Zermeno; fueron sorprendidos - apoderándose de un bergantín; confesaron que su propósito era ponerse en marcha a Cuba, dar cuenta al gobernador de tus actos, adelantarse a tus enviados y despojarte del mando, reclamando para sí la gloria - de haber entrado a estas tierras y también el derecho a rescatar los tesoros que encierra...

CORTES (a los soldados)

¡Ven ahora? ¡A quién le entregarán sus esfuerzos y sufrimientos, y aun su fortuna y su honor? ¡A los traidores? ¡A quienes no han sufrido como ustedes? !La suerte está echada! !Alvarado! --  
!Azoten a esos hombres!

OLID y ORDÁS atan a ESCUDERO y a ZERMENO;  
Éstos gritan:

ESCUDERO

!Somos un puñado de hombres débiles!

ZERMENO

!Nada podremos contra las inmensas huestes de Moctezuma!

ALVARADO y ORDÁS les azotan con látigos.  
Los rebeldes gimen y gritan.

CORTÉS

Nada podrán ustedes, cobardes; todo lo podremos nosotros. -

La suerte está echada, repito; desde España está echada; desde que --  
nuestras madres nos parieron.

Pausa.

Tú, Zerreño, serás colgado esta misma noche de la horca. Y  
que Dios me perdone por derramar la sangre de un español.

Pausa.

A tí, Escudero, te cortaré los pies para que quedes como re-  
cuerdo y escarmiento de esta traición.

Entra un MARINERO, tembloroso, apocado,  
con el gorro entre las manos. CORTÉS -  
lo advierte y le habla:

CORTÉS

¿Ha partido la nave de Portocarrero a España?

MARINERO

Ha partido, capitán.

CORTÉS

¿Han cumplido los marineros mis órdenes?

MARINERO

Las hemos cumplido, capitán.

CORTÉS

La suerte está echada.

Reacción de todos.

Para este puñado de hombres ya no habrá retirada.

Pausa.

Ya no tenemos naves.

Agitación y movimiento.

Las naves han sido barrenadas," (48)

b) "Después de haberle hablado de parte de vuestra majestad y le haber dicho la causa de mi venida a estas partes, le pregunté si - el era vasallo de Mutezuma o si era de otra parcialidad alguna, el -- cual, casi admirado de lo que le preguntaba, me respondió diciendo -- que quién no era vasallo de Mutezuma, queriendo decir que allí era se ñor del mundo. Yo le torné aquí a decir y replicar el gran poder de vuestra majestad, y otros muy muchos y muy mayores señores, que no Mutezuma, eran vasallos de vuestra alteza, y aun que no lo tentan en pequeña merced..." (49)

En Todos los Gatos son Pardos:

"MARINA

¿Quién no es vasallo de Moctezuma? Cuenta el cacique que - los poderes del Tlatoani de México son muy grandes y su tiranía insoportable para estas tierras, que a él viven sujetas.

CORTÉS

Dile al cacique que hay señores más poderosos que Moctezuma



en el mundo." (50)

c) "Y visto, los mandé tomar a todos cincuenta y cortarles las manos, y los envié que dijese a su señor que de noche y de día y cada cuando él viniese, verían quién éramos." (51)

En Todos los Gatos son Pardos:

"CORTES

!Sandoval! !Alvarado! !Aprésenlos!

SANDOVAL y ALVARADO toman por la fuerza a los RECAUDADORES, ante el estupor de éstos y el gran temor del CACIQUE.

CORTES

Y pues tienen las manos largas cual cacos, !cortenselas!"

(52)

Todos los Gatos son Pardos, revive, pues, las figuras históricas a través de figuras modernas, conservando en su esencia unas y otras una misma significación.

De este modo, por el impulso general del collage todo el peso del pasado se siente con más fuerza aún en el presente. Resucita una conciencia de los puntos conectados con las raíces de la cultura precolombina de México, evocando relatos semi-olvidados en una configuración totalmente innovadora, que interpola el mito y la realidad. Encarnación actual de un drama cuyas tensiones no se resuelven todavía.

Pese a su contenido heterogéneo, la forma de esta obra se unifica totalmente, por la nueva coherencia con que la ha hecho funcionar el collage. Cada parte guarda relación con la otra, cada suceso presentado adquiere propia personalidad, no obstante aparecer dependiente de las relaciones directas con las líneas de la trama.

"Otra técnica para comunicar el trasfondo ambiental, de nuevo inspirada por Dos Passos y prefigurada en *Al filo del agua*, es el pastiche narrativo de fragmentos históricos, encabezamientos de periódicos, anuncios, comentarios sociales y canciones populares todos vertiginosamente entremezclados." (53)

La acotación final nos presenta múltiples nombres de productos extranjeros que, al igual de las canciones, están en función de demostrar la presencia de otros países influyentes en todos los aspectos mexicanos, no sólo ya en la escena sino en la vida misma:

"... en sentido opuesto, una banda de mariachis; mientras tocan se encienden varios anuncios luminosos: FORD, COCA COLA, PAN AM, HILTON, KOTEX, YARDLEY, etc. Los mariachis cantan "Soy puro Mexicano". (54)

"... las DONCELLAS de Moctezuma, vestidas de minifaldas; la música de rock (los Rolling Stones tocando *Let it bleed*) vence a la del mariachi; los jóvenes bailan; ..." (55)

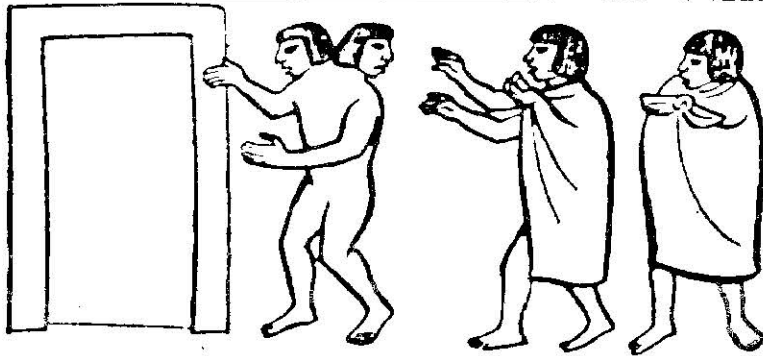
En los personajes, Fuentes nos da encarnaciones vivas de las numerosas contracorrientes en lo tocante a temática, que son el principal constituyente de la vida mexicana. Cada figura aparece en

un plano más de representación que de personaje histórico individual.

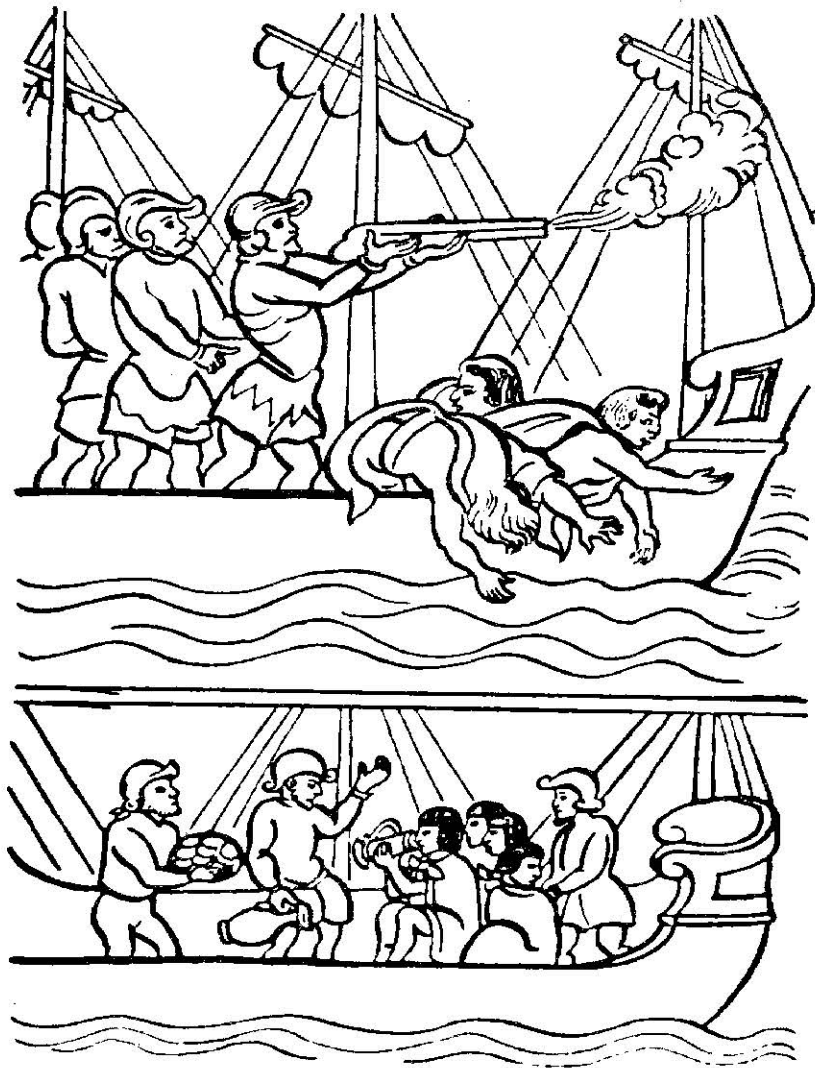
Las variaciones estilísticas permiten la estructura de collage en la obra. En un contenido temático se introducen piezas extraídas de una realidad que pertenece a la historia y que, ya al funcionar, uniéndose dentro de la obra, conllevan nuevos valores y significados que cumplen un diferente papel conceptual.

Solas, las partes son estáticas, pero, fusionadas en conjunto, adquieren movimiento.

Con todos los fragmentos añadidos y los personajes ambientales, crea Fuentes una nueva visión de la ciudad de México, confrontando la historia y la vida cotidiana. Se examinan los resultados últimos desde sus orígenes para finalizar con el concepto más afirmativo de ese collage. Ni el sacrificio, ni la lucha, ni la conquista han conseguido nada, ya que un grupo de opresores ha ido sucediendo a otro.



Presagios funestos (Códice Florentino)



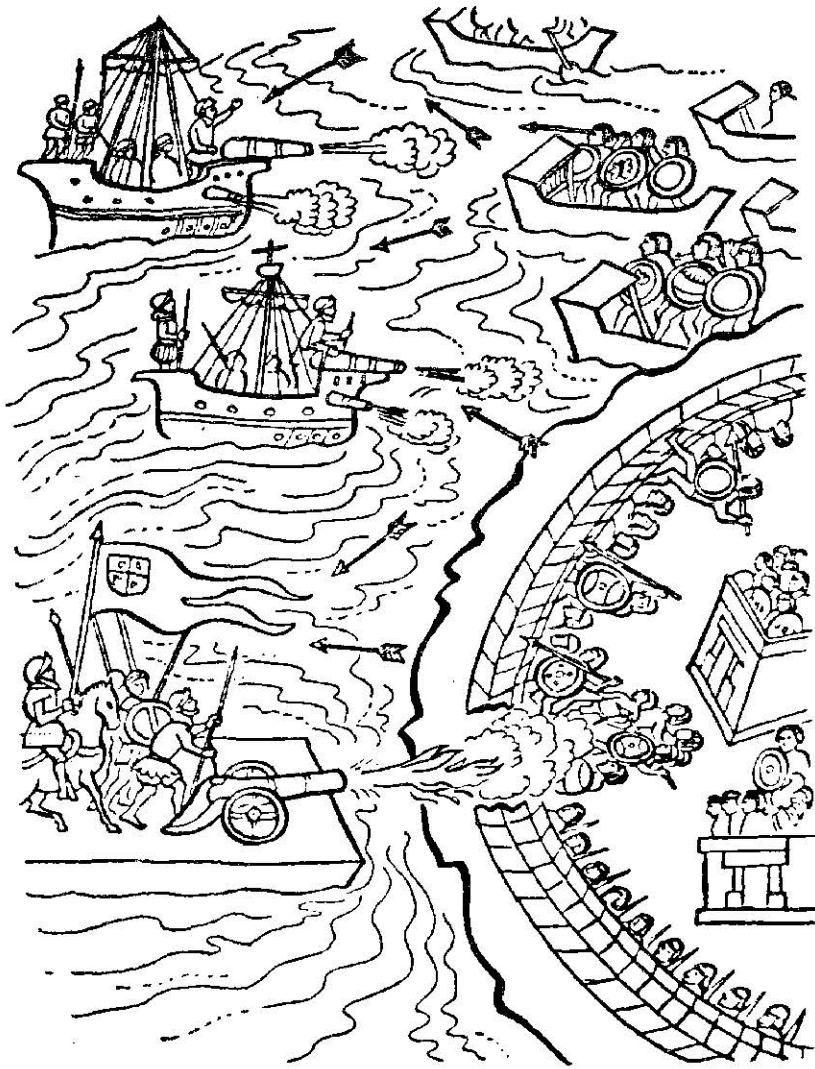
Los españoles reciben a los mensajeros de Motecuhzoma  
(Códice Florentino)



La matanza del templo mayor (Códice de Durán)



La matanza de Cholula (Lienzo de Tlaxcala)



Asedio de la ciudad desde los bergantines (Código Florentino)



- 1) Garibay, K., Angel María. Poesía Indígena de la Altiplanicie. Edit. UNAM, 1940. pp. 3-4.
- 2) Fuentes, Carlos. Todos los Gatos son Pardos. Siglo XXI Editores, S.A. Méx. op. cit. pp. 55-56
- 3) Garibay op. cit. pp. 170-171
- 4) Fuentes
- 5) *ibid*
- 6) Garibay op. cit. pp. 103-104
- 7) Fuentes op. cit. p. 31
- 8) Garibay K., Angel María. Historia de la Literatura Nahuatl. México. Porrúa, 1952 Vol. I. p. 77
- 9) Fuentes op. cit. p. 27
- 10) Garibay K., Angel María. Historia de la Literatura Nahuatl. Segunda Parte. Edit. Porrúa, S.A., México 1954. p. 90
- 11) Fuentes op. cit. p. 173
- 12) Garibay K., Angel María. Epica Nahuatl. México, UNAM, 1945. pp. 47-50
- 13) Fuentes op. cit. pp. 29-32
- 14) Garibay op. cit. pp. 69-70
- 15) Fuentes op. cit. p. 73
- 16) Durán, Fray Diego Historia de las Indias de Nueva España. Tomo I. México, Imp. de J. M. Andrade, 1867. - pp. 516-517.

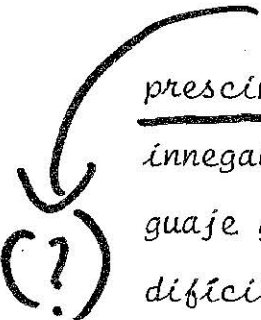
- 17) Fuentes op. cit. pp. 48-50
- 18) Durán, Fray Diego op. cit. pp. 524-525
- 19) *ibid* p. 526
- 20) Fuentes op. cit. p. 42
- 21) *ibid* p. 55
- 22) Durán, Fray Diego Historia de las Indias de Nueva España. Tomo II. México. -- Imp. de Ignacio Escalante, -- 1880. p. 4
- 23) Fuentes op. cit. p. 59
- 24) Durán op. cit. pp. 5-6
- 25) Fuentes op. cit. p. 114
- 26) Durán op. cit. p. 16
- 27) Fuentes op. cit. p. 64
- 28) Durán op. cit. p. 19
- 29) Fuentes op. cit. p. 133
- 30) Durán op. cit. p. 295
- 31) Fuentes op. cit. p. 116
- 32) León-Portilla, Miguel., Garibay K., Angel Ma., Beltrán, Alberto Visión de los Vencidos. Edit. U.N.A.M. México. 1963. p. 2
- 33) *ibid* pp. 3-4
- 34) Fuentes op. cit. pp. 40-41
- 35) León-Portilla, Miguel., op. cit. pp. 4-5
- 36) Fuentes op. cit. p. 57
- 37) *ibid* p. 58
- 38) León-Portilla, Miguel., op. cit. p. 54

- 39) Fuentes op. cit. pp. 148-149
- 40) León-Portilla, Miguel., op. cit. p. 63
- 41) Fuentes p. 133
- 42) León-Portilla, Miguel., op. cit. p. 67
- 43) Fuentes op. cit. pp. 162-163
- 44) León-Portilla, Miguel., op. cit. pp. 81-83
- 45) Fuentes op. cit. pp. 170-171
- 46) Cortés, Hernán Cartas de Relación. Edit. Porrúa. México, 1970. pp. 32-33
- 47) Fuentes op. cit. p. 86
- 48) *ibid* pp. 88-90
- 49) Cortés op. cit. p. 35
- 50) Fuentes op. cit. p. 112
- 51) Cortés op. cit. p. 38
- 52) Fuentes op. cit. p. 115
- 53) Sommers, Joseph Yañez, Rufo, Fuentes: La Novela Mexicana Moderna. Monte Avila Editores. S.A., Caracas, 1970 p. 143
- 54) Fuentes op. cit. p. 186
- 55) *ibid* p. 187

## CONCLUSIONES

Podemos afirmar que la obra Todos los Gatos son Pardos de --  
Carlos Fuentes presenta notorios puntos de contacto con el teatro épico. El teatro épico toma siempre un problema histórico, por fundamentalmente interesarle que el hombre tome conciencia de ese conflicto ante el cual se le enfrenta por medio de la representación. De allí su fin didáctico, valiéndose de todas las técnicas y recursos posibles para la mejor asimilación de los conceptos que le preocupan. Todo ello se encuentra en la obra de Fuentes ya que el problema de la conquista y colonización, problema histórico vital, concede a su obra marcadas direcciones de teatro épico, muy similares quizá a las que en las suyas manifiesta Bertolt Brecht considerado como el creador de este tipo de género épico.

Los elementos conectivos con la tragedia griega básicamente se concretan en el coro de augures. Sin las rigurosas limitaciones -- del coro trágico, cumplen estos un papel muy similar, en el consejo y la instancia, también recursos del teatro épico empleados por Fuentes.

 Fuentes, basa su obra en la historia, sí, pero no podemos --  
prescindir del valor literario que ella encierra. El autor maneja con innegable maestría la estructura, los personajes, los símbolos, el lenguaje y las diferentes técnicas, denotando su capacidad creadora en el difícil arte de la literatura.

Lo político, lo histórico y lo literario son tres elementos

que funcionan como constantes claves en esta pieza, porque una vez más, el escritor mexicano que hay en Carlos Fuentes, no ha podido sustraerse a la crítica política. La enfoca ahora desde sus raíces históricas, integrando la historia y la política en un perfecto equilibrio, al que concurren aspectos externos e internos de la obra literaria.

Todos los Gatos son Pardos, trascendiendo el límite de lo convencional, es una obra que bien pudiéramos llamar auténtica muestra de literatura collage. En ella existen numerosas referencias textuales de documentos históricos:

Historia de la Literatura Nahuatl, de Angel María Garibay, en su primera y segunda parte.

Poesía Indígena de la Altiplanicie, de Angel María Garibay.

Épica Nahuatl, de Angel María Garibay.

Historia de las Indias de Nueva España, de Fray Diego Durán, en los dos primeros volúmenes.

Cartas de Relación de Hernán Cortés.

Crónica Mexicana, de Hernando Alvarado Tezozomoc.

Historia General de las Cosas de la Nueva España, de Fray Bernardino de Sahagún.

Fuentes utiliza dichas referencias en dos formas: el uso directo o textual, y el uso indirecto, o sea la alusión en un tema parecido.

Precisamente en esta integración de referencias textuales y temáticas, o bien de referencias directas o de referencias indirectas, funciona la Literatura collage. Una fusión unitaria de variados elementos que, al alternarse y entremezclarse con otros, dejan a un lado su papel individual para ensamblarse cabalmente y desembocar en diferente efecto conceptual al que originalmente proyectaban.

En Todos los Gatos son Pardos no encontramos la sola confrontación con documentos históricos. Reúne asimismo, una serie de elementos, -proyectados mediante anuncios; luminosos en la acotación final- referentes a diversos aspectos dominantes en la vida actual de la mayoría de los mexicanos. La vinculación de las diferentes partículas es muestra cabal del funcionamiento del collage en literatura: con junción de factores literarios con los no-literarios. El valor primordial de todo esto radica en el conjunto -aisladamente cada una de las partes poseen un valor concreto-, en la fusión de los variados elementos, y, fundamentalmente, en el nuevo sentido que presupone el collage.

Todos los Gatos son Pardos, por tanto, es una magnífica muestra de literatura collage, ya que todas esas partes extraídas de documentos históricos y literarios, adquieren dinamismo y validez en su conjunto, precisamente por la forma especial como están integradas.

Nuestro propósito fundamental en este análisis no fué el de agotar el tema, sino, por el contrario, dejar, sobre todo en este último punto de nuestra tesis, una dirección o un camino abierto que pueda interesar a estudiosos e investigadores de la literatura.

## BIBLIOGRAFIA

- Allardyce, Nicoll *Historia del Teatro Mundial.* Edit. Aguilar, S.A., Madrid 1964.
- Alvarado Tezozomoc, Hernando *Crónica Mexicana.* México. José M. Vigil. 1878.
- Bowra, C.M. *Historia de la Literatura -- Griega.* (Col. Breviarios, No. 7) Edit. Fondo de Cultura Económica. México. 1967.
- Brecht, Bertolt *Teatro Alemán Contemporáneo.* Edit. Aguilar. S.A., Méx. - 1960.
- Cassirer, Ernest *Mito y Lenguaje.* Ediciones Galatea Nueva Visión, Buenos Aires. 1959.
- Cassou, Jean *Georges Braque.* Edit. Tímun Mas, S.A., Barcelona. 1959.
- Cortés, Hernán *Cartas de Relación.* Edit. - Porrúa, S.A., México, 1970.
- D'Amico, Sandro *Historia del Teatro Dramático.* Edit. Hispanoamericana, México. 1961.
- Durán, Fray Diego *Historia de las Indias de Nueva España.* Tomo I. México. Imp. de J.M. Andrade. 1867.
- Durán, Fray Diego *Historia de las Indias de Nueva España.* Tomo II. México. Imp. de Ignacio Escalante, - 1880.
- Fuentes, Carlos *Todos los Gatos son Pardos.* - Edit. Siglo XXI. México. 1867
- Garibay K., Angel María *Historia de la Literatura -- Nahuatl.* Edit. Porrúa. México 1952. Vol. I.
- Garibay K., Angel María *Historia de la Literatura -- Nahuatl.* Edit. Porrúa. México 1954. Vol. II.

- Garibay, K., Angel María. Epica Nahuatl. Edit. U.N.A.M. México. 1945.
- Garibay K., Angel María. Poesía Indígena de la Altiplanicie. Edit. U.N.A.M. México. 1940.
- Gascó Contell, Emilio. La Historia del Arte. Modesto Vázquez García, Editor. México 1962.
- Harss, Luis. Los Nuestros. Edit. Sudamericana, B.A. 1968.
- Lesky, Albin. La Tragedia Griega. Edit. Labor, S.A., Barcelona. 1966.
- Lewis, Allan. El Teatro Contemporáneo. Imp. Universitaria. México. 1967.
- León-Portilla, Miguel.,  
Garibay K., Ángel María  
Beltrán, Alberto. (Ilustraciones de  
códices)
- Visión de los Vencidos. Edit. U.N.A.M. México. 1963.
- Retes, Ignacio. Los Hombres del cielo. Edit. - I.T.E.S.M. México. 1966.
- Sapiz, Edward. El Lenguaje. (Col. Breviarios, No. 96). Edit. Fondo de Cultura Económica. México. 1966.
- Sartre, Jean Paul. ¿Qué es la Literatura? Edit. Losada, S.A. Buenos Aires. - 1967.
- Sommers, Joseph. Yañez, Rulfo, Fuentes: La Novela Mexicana Moderna. Monte Avila Editores C.A. Caracas; 1969.
- Staiger, Ernest. Conceptos fundamentales de Poética. Jaime Ferreiro, - Alemparte. Madrid. RIALP.
- Nietzsche, Federico. El Origen de la Tragedia y obras póstumas de 1869-1873. Edit. Aguilar, S.A., 1951.
- Wright, Edward A. Para Comprender el Teatro Actual. Edit. Fondo de Cultura Económica. México-B.A. 1962





