

## Sobre el teatro de Carlos Fuentes

Lectura de *Todos los gatos son pardos*

### I.

En un capítulo de su libro *Cervantes o la crítica de la lectura*,<sup>1</sup> Carlos Fuentes reconoce dos modalidades posibles de la configuración verbal desplegada a partir de textualidades propuestas por la tradición:

Si es cierto que en la literatura no se repite el milagro del génesis, sino que toda obra escrita se apoya en formas previas, más que comenzar prolonga y más que formar transforma, entonces lo interesante es considerar, en primer lugar, cómo se apoya la escritura en una forma previa. Si el nuevo texto respeta la norma de la forma anterior, la escritura sólo introduce diferencias denotadas que contribuyen a la norma de la lectura única. (...) Pero si el nuevo texto no respeta esa normatividad y la transgrede, no para reforzarla, no para restaurar ejemplarmente el orden violado, sino con el avieso propósito de romper la identidad entre significante y significado, de quebrantar la lectura única e instaurar en el abismo así abierto una nueva figura literaria, la escritura introducirá una diferencia connotada. Creará un nuevo campo de relaciones, opondrá la pasión al mensaje normativo, criticará y superará la epopeya en la que se apoya, vulnerará la exigencia de conformidad de la lectura épica. (IV, pp. 27-28.)

Es una distinción precisa y funcional, que Fuentes ilustra con manifestaciones ejemplares de la historia literaria: Dante y Petrarca, respectivamente, como instancias tempranas y memorables de esos tipos de operación. Pero en cualquier caso, obsérvese que para calificar esas operaciones Fuentes enfatiza el concepto de la *diferencia*, cuyo sentido en ese contexto induce a vincularlo con la noción de *intertextualidad*, desarrollada en varios trabajos por Julia Kristeva y Philippe Sollers. Según Kristeva, el texto es "una productividad, lo que quiere decir: (1) su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destruktiva-constructiva), por lo tanto es abordable a través de categorías lógicas y matemáticas más que puramente lingüísticas; (2) constituye una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos".<sup>2</sup> Sollers agrega que ese espacio intertextual es "el lugar donde se estructuran (las) diferencias".<sup>3</sup>

### II.

Mi lectura de *Todos los gatos son pardos*<sup>4</sup> se ciñe a esas sugerencias críticas. Se trata de un texto transgresor, que efectivamente quebranta la lectura única e instaura una "nueva figura literaria", que pue-

de y debe verse como crítica y superación de la textualidad épica que le sirve de base. El "Prólogo del autor" —ampliado en la reedición conjunta de sus obras dramáticas bajo el título de *Los reinos originarios. Teatro hispano-mexicano* (1971)— declara las motivaciones y propósitos de este aspecto de su trabajo y constituye el mejor análisis de su diseño. Como no sea la glosa, poco hay que agregar a esas convincentes reflexiones que insisten en el empeño por descubrir en el traumático origen histórico la explicación de una conciencia fracturada del presente. No la epopeya entonces, dice Fuentes, que "rehusa la crítica e impone la celebración", sino el ritual que "tanto teatral como antropológicamente, significa la desintegración de una vieja personalidad y su reintegración en un nuevo ser" (p. 9).

Por otra parte, *Todos los gatos son pardos* es una propuesta estimulante para los dramaturgos hispanoamericanos, y esto no sólo por su dimensión crítica sino por las virtudes constructivas que le confieren esta deseable e infrecuente eficacia: la de una formulación que reúne al mismo tiempo los valores de la palabra dramática y los del lenguaje escénico.<sup>5</sup>

En el prólogo mencionado, Fuentes registra una de las sugerencias que originaron esta pieza:

Hace algunos inviernos y muchas noches, Arthur Miller me decía en su granja de Connecticut que, desde niño, lo que le había fascinado en la historia de la conquista de México era el encuentro dramático de un hombre que lo tenía todo —Moctezuma— y de un hombre que nada tenía —Cortés— (p. 5).

Esa observación (tan propia de un dramaturgo) resume el conflicto de *Todos los gatos son pardos*. Y con esta notable particularidad estructural, que es uno de los aciertos mayores del autor: el hecho definido como *encuentro* no aparece materializado en la obra, y sin embargo opera poderosamente en su interior como la línea que subtiende la contraposición y derrota de los diseños históricos en pugna: el de la fatalidad del mundo indígena y el de la voluntad de los conquistadores, esta última frustrada finalmente por las jerarquías impersonales de la Iglesia y del Imperio. La pieza de Fuentes atiende a las instancias traumáticas de la disolución de esos diseños y abre para el lector (o el espectador) otro espacio dramático: el de la interrogación acerca de los males presentes. O como se lee en el prólogo:

Los indígenas son objeto de un culturicidio; los conquistadores son objeto de un personalicidio. España, con la Contra-Reforma, instala sobre los restos del poder absoluto de Moctezuma, que a su vez se fundaba sobre la operación colonial de los pueblos tributarios, las estructuras verti-



cales y opresivas del poder absoluto de los Austrias. España se cierra y nos encierra. Tanto el mundo indígena mexicano como el mundo renacentista español quedan fuera del diseño histórico de la colonia. Corresponderá al mundo mestizo inventar nuevos proyectos históricos y la lucha, hasta nuestros días, será entre colonizadores y descolonizadores. (p. 8.)

Lo que estas palabras dicen desde la ladera del ensayista que es Fuentes, la pieza dramática lo propone y lo despliega como situación escénica, a través de nueve secuencias dispuestas en un orden que, centralmente, podría cifrarse con los términos de preludio y contrapunto. En la primera secuencia, doña Marina convoca ritualmente “los portones y rumores” que anunciaron en 1519 el comienzo de “esta historia”. Las secuencias 2, 3, 5 y 7 profundizan el conflicto (y creo que ese verbo define bien la naturaleza de este proceso dramático), des-



de un *afuera* del Palacio de Moctezuma —donde ocurren los presagios de la tragedia— hasta el interior de la corte. Aquí, en los diálogos con augures que se desdoblán en dioses, con cortesanos y familiares, el Gran Tlatoani de México va leyendo el texto de su destino y el de su pueblo. La secuencia 4 presenta al sector de los conquistadores desde el momento del encuentro con doña Marina, y las sexta y octava, las etapas del avance hacia Tenochtitlan (Cempoala, Cholula). La secuencia 9 reúne lo disperso en el cumplimiento de los fracasos: Muerte de Moctezuma, destierro de Cortés, fusión degradada del pasado en un presente puntuado por una lluvia de zopilotes muertos que cae sobre el escenario.

### III.

Este rápido esquema del conflicto dramático parece sugerir una adscripción más o menos fiel a la factualidad del acontecer, tal como ella ha sido descrita por los cronistas y por los historiadores. Pero esta obra, más que una relectura imaginativa de la historia, quiere ser asimismo una transgresión, una crítica de la epopeya en la escritura de la *diferencia connotada*. Los textos en que se fundan pueden ser localizados con relativa facilidad: la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo (citada en el prólogo, por lo demás); las *Cartas de relación* de Cortés, particularmente la segunda; los *Cantares mexicanos* y otras piezas poéticas, según las versiones de Angel María Garibay y de Miguel León-Portilla. Pero en el espacio de la rica intertextualidad que es *Todos los gatos son pardos* esos textos, y sin duda muchos otros (los de Bernardino de Sahagún, Diego Durán, etc.), se cruzan, se desplazan, se funden y se profundizan hasta alcanzar, en un incesante proceso de transformaciones escriturales, la dimensión de una apasionada respuesta a la pregunta por el significado de “toda nuestra historia”.

Anoto algunos ejemplos de estas operaciones intertextuales:

1) En la primera secuencia, doña Marina avanza desde la oscuridad del escenario con una tea en alto y dice:

Malintzin, Malintzin, Malintzin... Marina, Marina, Marina... Malinche, Malinche, Malinche... ¡Ay!, ¿a donde iré? Nuestro mundo se acaba. ¡Ay!, ¿a dónde iré? Acaso la única casa de todos sea la casa de los que ya no tienen cuerpo, la casa de los muertos, en el interior del cielo; o acaso esta misma tierra es ya y siempre ha sido, la casa de los muertos. ¡Ay! Totalmente nos vamos, totalmente nos vamos. ¡Nadie perdura en la tierra! ¡Alegrémonos!... Malintzin, Malintzin, Malintzin... (p. 13.)

Este parlamento, con las alteraciones y supresio-



nes que podrán advertirse, proviene del poema náhuatl titulado "Incertidumbre del fin", que aparece en *Cantares mexicanos*. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México, traducido por Angel María Garibay. Su texto es el siguiente:

¿A dónde iré, ay?  
 ¿A dónde iré?  
 Donde está la Dualidad...  
 ¡Difícil, ah, difícil!  
 ¡Acaso es la casa de todos allá  
 donde están los que ya no tienen cuerpo,  
 en el interior del cielo,  
 o acaso aquí en la tierra es el sitio  
 donde están los que ya no tienen cuerpo!  
 Totalmente nos vamos, totalmente nos vamos.  
 ¡Nadie perdura en la tierra!  
 ¿Quién hay que diga: Dónde están nuestros amigos?  
 ¡Alegraos!<sup>6</sup>



Incorporada en el contexto de la invocación ritual de doña Marina, la textualidad poética genera otras resonancias, que trascienden el margen de una vivencia individualizada y dicen la consumación de un *fátum* histórico. Véase cómo entre los dos versos iniciales —"¿A dónde iré, ay? / ¿A dónde iré?"— se introduce una frase nueva: *Nuestro mundo se acaba*.

Las supresiones de la afirmación y de la reflexión siguientes, que enfatizan el enigma, y el establecimiento de otro marco contextual en que se disponen y recombinan los versos, ilustran con suficiencia el procedimiento que permite instaurar "una nueva figura literaria", esa "interpretación connotativa" a la que se refiere Fuentes en su libro sobre Cervantes. En este espacio, el texto de base es ya —obviamente— *otro texto*.<sup>7</sup>

2) En las acotaciones ocurre también el mismo tipo de operación. Y un ejemplo saliente es el de la secuencia 3, en la que los augures se desdoblan en dioses.

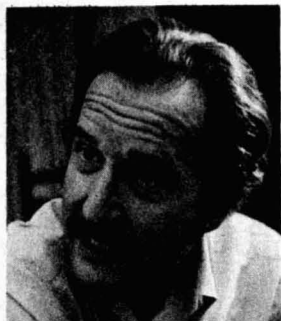
Al dicho del augur 1: "A mí, Huitzilopochtli, el dios guerrero...", sigue la nota indicadora de su transformación y del atuendo que corresponde a ese estado:

...penacho de plumas amarillas de guacamaya, las caderas atadas con mallas azules, campanillas y cascabeles, las piernas pintadas de azul, sandalias de oro. Porta un escudo, un haz de flechas, una bandera de plumas. Orejeras de pájaro azul y en la frente un soplo de sangre. (p. 25.)

No hay duda de que estos datos sobre el atuendo del dios provienen de las figuraciones de los códices, pero también de una textualidad que las verbaliza. En este caso se trata de un cantar basado en las descripciones de Fray Diego Durán, difundido en la versión de Miguel León-Portilla:

#### *Atavíos de Huitzilopochtli*

Huitzilopochtli, Guerrero,  
 Colibrí a la izquierda,  
 tus insignias y atavíos:  
 casco de plumas amarillas  
 y penacho de quetzales.  
 Orejeras de pájaro azul,  
 soplo de sangre en la frente,  
 (...)  
 las caderas atadas con mallas azules,  
 las piernas color azul claro,  
 campanillas cascabeles en las piernas.  
 Sandalias de príncipe,  
 (...)  
 haz de flechas sobre el escudo,  
 bastón de serpientes erguido en la diestra,  
 y en la izquierda, bandera de plumas de quetzal.<sup>8</sup>



Carlos Fuentes

El parlamento del dios: "No en vano tomé el ropaje de plumas amarillas, porque yo soy el que ha hecho salir el sol" (p. 25), repite dos versos del himno ritual "A Huitzilopochtli":

No en vano me he ataviado con ropaje de amarillas plumas,  
como que por mí ha salido el sol.<sup>9</sup>

3) Entre otros ejemplos de transformaciones escriturales realizadas por el autor, importan los de las secuencias correspondientes al sector de los conquistadores. El Soldado 1, que desde el centro del escenario relata las acciones guerreras del avance hacia Tenochtitlan en la secuencia 4 (pp. 72 y ss.), no es otro que Bernal Díaz del Castillo, según el capítulo IX de su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* —Episodio de la batalla de Champotón—, relación en la que se introduce también un detalle perteneciente al episodio de la batalla de Tabasco (capítulo XXXIV de la *Historia...*). Al relato del Soldado 1 (Bernal Díaz) hace contrapunto dramático el monólogo de doña Marina, cuya voz alterna con la del soldado creando el espacio que luego llena la presencia de Cortés ante los emisarios de Moctezuma. Los textos que aquí se permutan proceden de Bernal Díaz, capítulo XXXVI, y de la segunda carta de Cortés.

4) Finalmente, registro otro momento singular de la elaboración en la misma secuencia 4, donde un breve pasaje de Bernal Díaz —la relación de los caballos que pasaron a México, capítulo XXIII— es ampliado en la puesta en situación escénica de las figuras y las palabras de Cortés, Ordáz, Portocarrero, Sandoval, Alvarado (pp. 78-79), cuyos comentarios acerca de las propiedades de esos animales se proyectan como exaltación de las acciones personales. Pero ocurren aquí alteraciones y trasposos de una mención de Bernal Díaz a otra y otras; y como en todo el proceso de fusiones (recombinatorias) a que recurre Fuentes —en toda la obra y con respecto a todos los fragmentos de las textualidades de base que considera— se manifiesta una vez más lo que entiendo como el sentido de esa operación escritural: la verdad de la historia es puesta en entredicho y la ejemplaridad que se le atribuye es agredida profundamente, exigiendo de este modo la urgencia de la crítica, de la necesaria reescritura y, más aún, de la relectura. Por eso, al dictado de Cortés en la octava secuencia: "Sea escrito..." (p. 146), puntuado por las respuestas de Diego de Ordáz —que dice lo escrito por Bernal Díaz en el capítulo LXXXIII—, las voces del drama contestan con esta otra proposición: *Sea leído*.

#### IV.

Empecé esta nota con una cita de Fuentes sobre las operaciones intertextuales, y quiero cerrarla con

otra, que las reconoce como una actividad substancial de la literatura. Se encuentra en un ensayo reciente del autor<sup>10</sup> y es, a su vez, una cita:

"El sentido histórico —escribe la mujer Virginia Woolf— compele a un hombre a escribir no sólo con su propia generación en los huesos, sino con un sentimiento de que la totalidad de la literatura europea desde Homero y dentro de ella la totalidad de la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. El sentido histórico... es lo que hace tradicional a un escritor. Al mismo tiempo, es lo que lo hace más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad".

#### Notas

1. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1976.
2. Julia Kristeva, *El texto de la novela*. Traducción: Jordi Llovet. Barcelona, Editorial Lumen, 1974, p. 15.
3. Cf. "Escritura y revolución. Jacques Henric pregunta a Philippe Sollers", en Redacción de *Tel Quel, Teoría de conjunto*. Traducción de Salvador Oliva, Narcís Comadira y Dolores Oller. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1971, p. 91.
4. 1970. La tercera edición es de 1973 (México, Siglo XXI Editores) y su texto difiere notablemente del que se incluye en *Los reinos originarios* (Barcelona, Barral Editores, 1971, pp. 23-126), dispuesto en tres partes y no en secuencias o cuadros separados. En la tercera edición hay también cambios o condensaciones apreciables en las acotaciones y en los diálogos. Mis citas del "Prólogo del autor" y del texto proceden de esta edición.
5. A las evidentes pobreza del teatro hispanoamericano se refiere José Miguel Oviedo en unas atendibles páginas sobre la antología del teatro breve publicada por Carlos Solórzano en 1970: "Notas a una (deprimente) lectura del teatro hispanoamericano", en *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVII, Núms. 76-77, julio-diciembre de 1971, pp. 753-762.
6. *Poesía náhuatl. II. Cantares mexicanos*. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México. Primera parte. Paleografía, versión, introducción y notas explicativas de Angel Ma. Garibay K. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1965. (*Fuentes Indígenas de la Cultura Náhuatl*: 5). Vid. p. 86.
7. En algunos casos la correspondencia textual es fácilmente reconocible por la mayor difusión de fragmentos o piezas completas en antologías de la literatura indígena. Cp. el "Coro de augures" de la secuencia 9 (p. 173) con la "Descripción épica de la ciudad sitiada" —de *El texto anónimo de Tlatelolco*— y con "Un canto triste de la conquista", en *El reverso de la conquista. Relaciones aztecas, mayas e incas*, por Miguel León-Portilla. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1964, pp. 53-54 y 62. Véase también, del mismo autor, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1959. (*Biblioteca del Estudiante Universitario*, 81), p. 192 y ss.
8. En *Poesía precolombina*. Selección, introducción y notas de Miguel Angel Asturias. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1960. Cito por la segunda edición, 1968, p. 57.
9. En *Poesía indígena de la altiplanicie*. Divulgación literaria Selección, versión, introducción y notas: Angel Ma. Garibay K. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1940. (*Biblioteca del Estudiante Universitario*, 11). Tercera edición, 1962, p. 1.
10. "Cronos en su baño", en *Vuelta*, Vol. 2, Número 24, noviembre de 1978, p. 30.