

*H*UMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO
DE
ESTUDIOS HUMANISTICOS

24



UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON
1997

rescatar y premiar. En los momentos en que la vida que escapa, que se diluye entre los dedos del tiempo, se encarnará en la figura de Otilia, que es de la que se trata el amor frustrado. Desde esta perspectiva, la poesía de César Vallejo, como en otros dos libros, al igual que gran parte de la obra de los poetas contemporáneos de Manuel Bandeira, es la crítica de la sociedad de su tiempo. En el último de los libros, César Vallejo, poemas completos, se recopilan los últimos poemas de Trilce, en la colección de poemas.

César Vallejo publicó en vida, en México, los libros Trilce, un libro de cuentos (Escalas, 1923) y Fábula salvaje (Escalas, 1925). En 1923, Vallejo publicó en México, Fábula salvaje, una obra de producción poética (Fonema humano) y literaria (ensayos, reseñas, cuentos, etc.) a ser de importancia dentro de su obra. Otra poesía. Edición crítica bajo la coordinación de Américo Vallejo. Espasa-Calpe, México, 1981. Arte, 1989.

Trilce. Edición de Julio Ortega. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

de Nuevo León

En Todos los gatos son pardos el lector/espectador se enfrenta a un texto que se construye en el momento de la lectura. Que en este tipo de textos, como en los de Trilce, el lector se enfrenta a un texto que se construye en el momento de la lectura. Como en Trilce, el lector se enfrenta a un texto que se construye en el momento de la lectura. Como en Trilce, el lector se enfrenta a un texto que se construye en el momento de la lectura.

CONQUISTA Y DOMINACIÓN: LA VISIÓN DE CARLOS FUENTES

-A través de Todos los gatos son pardos de Carlos Fuentes-

Lic. Blanca López de Mariscal
Directora del Departamento de
Letras Españolas del ITESM

El teatro es acción, acción compleja que involucra diversos códigos y diversos niveles de significado, que funcionan en forma simultánea ya en el escenario, en el momento de la puesta en escena; ya en el espacio en que el lector actualiza el texto, acotado por las didascalias, en la lectura personal.

En una obra como Todos los gatos son pardos de Carlos Fuentes el trabajo de construcción de la acción dramática necesariamente pone en juego no sólo los códigos propios de la representación escénica, como son el tono, la mímica, los gestos, los movimientos, el maquillaje, el peinado y los trajes de los actores; que aunados a accesorios, decorado, iluminación, música y sonido, son portadores de significados que funcionan como apoyos y multiplicadores de la significación del texto pronunciado. Sin embargo, para penetrar en el significado profundo del texto dramático, es necesario también, actualizar los contextos en los que la acción dramática se realiza, ya sean éstos religiosos, culturales o históricos.

Como podemos ver en este monólogo, Marina se ha dirigido ya al narrador, testigo de la conquista, y con su presencia en el escenario...

Univ. de Nuevo León
Capilla Alfonso Diez Barajas

En *Todos los gatos son pardos* el lector/espectador asiste a la gran gesta que da origen al nacimiento de un nuevo pueblo: la conquista de México. Que en esta obra se plantea, como bien advierte Fuentes en su prólogo, como el "encuentro dramático de un hombre que lo tenía todo - Moctezuma- y un hombre que nada tenía -Cortés-." (5)¹, como un vasto intento para recuperar la memoria por medio de la palabra.

Se trata de una obra monumental, con 41 actores en escena, sin contar el número no precisado de extras, entre los que se incluyen la familia de Tzompantecutli, doncellas, jorobados, albinos, enanos, guerreros, músicos danzantes, cantantes, artesanos, mujeres, niños, educadores, tamemes, mancebos, españoles y un escribano. Una obra que con gran magnificencia reconstruye, en el tono de las grandes tragedias, el histórico encuentro entre dos pueblos que habían vivido hasta entonces ignorantes el uno del otro.

La obra se abre con una total oscuridad y dos rumores contrapuestos que van adueñándose del espacio teatral: una pareja que se ama y una escoba que barre. Barrer en el mundo mesoamericano, y especialmente en el altiplano es, un acto de autosacrificio mediante el cual el individuo había de modelar su carácter y expiar sus pequeñas culpas cotidianas. Encontramos un buen ejemplo de ello en uno de los textos del *Huehuetlatoli* en el que las jóvenes doncellas son exhortadas a no dejarse vencer por la pereza o el cansancio. El padre habla a la hija:

Y durante la noche, mantente en vela. Levántate presto: extiende tus manos, desesperízate: lava tu cara, lava tus manos, lava tu boca. Toma presto la escoba y ponte a barrer. No des gusto a la cama; no te sientas a gusto en tu calor...(119)

¹ Cito en forma abreviada, poniendo entre paréntesis los números de las páginas. La obra que he consultado para este trabajo es Fuentes, Carlos. *Todos los gatos son pardos*. Siglo XXI editores, México, 1984. (La primera edición es de 1970)

Muy diferente de esa atmósfera de sacrificio, es aquella en la que se presenta a Marina en el primer cuadro de la obra. En un ambiente de oscuridad y de rumores antitéticos (códigos visual y auditivo), aparece Marina con una antorcha encendida, única luz en el escenario que al inaugurar el claroscuro da pie a una nueva antítesis visual, reiterada por el blanco huipil y el pelo negro enmarañado(13). El monólogo de Marina, único parlamento de la primera parte, es un lamento profundo en retrospectiva. La conquista ya se ha consumado y desde un 'futuro histórico' Marina recapitula sobre las consecuencias de la conquista y de su propia participación:

Malintzin, Malintzin, Malintzin... Marina, Marina, Marina... Malinche, Malinche, Malinche... ¡Ay!, ¿a dónde 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... Marina, Marina, Marina... Malinche, Malinche, Malinche... Tres fueron tus nombres mujer: el que te dieron tus padres, el que te dio tu amante, el que te dio tu pueblo... Malintzin, dijeron tus padres: hechicera, diosa de la mala suerte y de la reyerta de sangre... Marina, dijo tu hombre, recordando el océano por donde vino hasta estas tierras... Malinche dijo tu pueblo: traidora, lengua y guía del hombre blanco. Diosa, amante o madre, yo viví esta historia y puedo contarla, no es sino la historia de dos hombres: uno que lo tenía todo y su nombre era Moctezuma Xocoyotzin, Gran Tlatoani de México; el otro que nada tenía y su nombre era Fernando Cortés, pequeño capitán y pequeño hidalgo de España. Yo viví esta historia y puedo contarla, no es sino la historia de dos historias: la de una nación que dudó demasiado y la de otra nación que dudó demasiado poco. Malintzin, 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. Diosa, Malintzin; puta Marina; madre, Malinche.

Como podemos ver en este monólogo, Marina se ha erigido ya como el narrador testigo de la conquista, y con su presencia en el escenario, además de las antítesis sustentadas a nivel visual y a nivel auditivo,

introduce dos binomios sobre los que va a estar construida la totalidad de la obra: por un lado los dos protagonistas que se enfrentan; y por otro la historia de dos naciones, antitéticas también, que entran en coalición. Para referirse a sí misma, en cambio, utiliza una figura triádica, en la que en forma dialéctica ella misma aparece como tesis (el mundo mesoamericano) antítesis (los conquistadores españoles) y síntesis (el nacimiento de un nuevo pueblo, el mexicano).

Existen en *Todos los gatos son pardos* tres isotopías semiológicas predominantes² que garantizan la homogeneidad del mensaje y sobre las cuales se montan los conjuntos figurativos antitéticos de los que hemos estado hablando: una isotopía motivacional, una isotopía mítico religiosa y una isotopía del poder.

La primera: la motivacional, nos obliga a reflexionar sobre los motores de la acción en la reconstrucción de esta gran empresa que significó la conquista. En el texto de Fuentes, a Cortés y sus hombres los mueve la ambición, la búsqueda del honor, el poder y el oro. En cambio en torno a España, al Rey y a Dios se hace un silencio que es profundamente significativo. Cortés deja muy claro en el texto que en la empresa de la conquista los grandes protagonistas de la historia son ellos y que el monarca ha dejado de ser el foco de atención para la historia:

Hacemos más que el rey ¿Ha marchado el rey con nosotros, ha barrenado sus naves, se ha enfrentado a un imperio con quinientos hombres?

No Ordaz, no rebajes tu propia epopeya; lo que hemos hecho tú y yo ya es arrebatarle el privilegio del drama a la casta de los reyes y los cortesanos.

Actuamos este intenso misterio: nosotros el pueblo de España somos ahora los protagonistas. (144)

² Llamamos isotopía semiológica a la que está constituida por la redundancia y la permanencia de categorías nucleares, es decir de semas nucleares. Cf. *Análisis semiótico de textos*. Grupo de entreveres.....

Sin embargo, éstas no son verdades que se puedan presentar de cara a la historia, y por tanto es preciso actuar con tiento: "Nuestro honor o riqueza dependen de que se nos considere cruzados de la evangelización de estas tierras..." - dice Cortés (145) Los personajes, entonces, intentan conciliar en su actuación el nivel del ser con el nivel del parecer, y las decisiones van a fluctuar siempre entre estas dos oposiciones.

A Moctezuma en cambio lo motiva mantener el orden del mundo que él domina. Pero este orden está construido sobre frágiles sustentos, de ahí las dudas y los temores que van a teñir su actuación a lo largo de toda la pieza dramática. Él conoce dónde se encuentran las grietas que apuntan ya el desquebrajamiento de su mundo, y el lector espectador a medida que avanza en el texto las va localizando también en los conjuntos figurativos que sustentan las otras dos isotopías.

La segunda: la mítico religiosa, está construida a partir de la oposición de dos religiones que se enfrentan: el politeísmo mesoamericano en cuyo seno todos los dioses tienen cabida; y el monoteísmo cristiano, que no admite ningún otro dios junto al propio. Sin embargo, la cosmovisión azteca se construye a su vez a partir de dualidades que al mismo tiempo que se oponen, se complementan. Esto se ve con claridad en el momento que presenciamos las dudas de Moctezuma, quien se debate ante la disyuntiva de seguir las enseñanzas del dios civilizador Quetzalcóatl³ con la posibilidad de recibir al recién llegado como la cristalización del retorno anunciado. O por el contrario, seguir el mandato del dios tribal, dios de la guerra, Huitzilopochtli; cuya doctrina mítico guerrera lo impelía a rechazar a los intrusos y aniquilarlos; ya mediante la muerte en la guerra, ya mediante la muerte al filo de obsidiana (muerte por sacrificio).

³ Quetzalcóatl que en el texto se define como: "el que enseñó a sus hijos a pulir el jade, a cultivar el maíz, a manejar los telares, a teñir las mantas" (29), creador de la quinta humanidad y dador de los sustentos, y de quien se dice que había inventado "a los hombres en el amor y para el amor, en la luz y para la luz" (28).

Augur/ Huitzilopochtli

Concierta a diez mil de tus hombres; lánzalos contra las tierras que aún no te juran fidelidad, como la insumisa Tlaxcala; o contra las que murmuran de tu poder, como la intrigante Cempoala; aniquila a sus guerreros, y a quienes no mates, captúralos; a los capturados ofrécelos en sacrificio en la gran pirámide de Tenochtitlan tu sede. Te juro Moctezuma, que el sol beberá esa sangre y renacerá al día siguiente. (26)

Presenciamos también una religión cuyo pensamiento sagrado, y los ritos conectados a éste, se construyen a su vez sobre el signo de los opuestos:

Sacerdote 1

El orden de lo sagrado es lo mismo en todas partes: alguien muere para que los demás vivan. (139) ...En el origen de la vida siempre hay un hecho de sangre: matar para sobrevivir; matar para dar vida; y sin embargo conservar lo que debe morir, a fin de que nos siga alimentando y el orden mismo del mundo se mantenga. Patos... venados... hombres... los dioses mismos conocen el holocausto a fin de dar, con su sangre, la vida. (138)

Una religión que se enfrenta a otra religión, traída por los españoles y presentada como la buena nueva que llega desde occidente. En principio aparentemente irreconciliables, pero que en el texto de Fuentes resaltan sus profundas y paradójicas similitudes.

Olmedo

¡Oh Señor Nuestro Jesucristo, que a nuestros ojos has reservado mirar estas abominaciones, sólo para creer más en ti y en tu religión de

bondad y dulzura! ¡huyan estos malditos ídolos de esta señal de la cruz, porque en otra de esa hechura padeciste Tu pasión y muerte por salvar a todo el género humano! ¡En Tu nombre hemos venido a estas tierras bárbaras, en Tu nombre las reclamamos, en Tu nombre salvamos a estos salvajes del error y el crimen en que los tiene capturados Satanás! (140)

La misma conducta del fraile de la Merced, Bartolomé de Olmedo, está construida a partir de facetas antitéticas. En las acotaciones, Fuentes indica que este personaje ha de avanzar "con cólera al centro del altar y apoya[r] allí el gran crucifijo contra la imagen de Quetzalcóatl. Luego mira a Cortés y se aparta contrito" (140). Frente a los extremos en los que Olmedo se mueve (cólera y contrición), destaca el encuentro de la cruz y la serpiente, los grandes símbolos de dos pueblos que se enfrentan, no sólo en una coalición armada, sino en el escenario de una conquista espiritual que en muchos casos va a dar como resultado el sincretismo cultural y religioso que seguimos presenciando hasta nuestros días.

Cortés se mueve también entre los opuestos al dudar si presentarse como el dios que los indígenas quieren ver en él, o saciar su hambre mostrando así su debilidad humana; duda entre la única posibilidad de triunfar como dios y la certeza del castigo inquisitorial por la blasfemia.

La tercera: la isotopía del poder, está concebida como una isotopía en la que predominan los conjuntos figurativos del imperialismo, la opresión y el totalitarismo. Como en la anterior encontramos una iteración de los rasgos semánticos de dichas figuras, no sólo en los dos mundos que se enfrentan sino también en la síntesis de ambos: el México contemporáneo.

Ya desde el segundo cuadro, la interacción de dos macehuales, un mercader y un pastor, nos sitúan en el imperio de Moctezuma. Ambos personajes no tienen derecho de levantar la vista, ya que puede cegarlos la brillante luz que irradia el *Huey tlatoani*, encarnación del sol y dueño de toda la tierra conocida. Nadie en su extenso imperio tiene derecho a mirarle: "No fueron hechos nuestros ojos para mirar tanta grandeza" (16),

pero tampoco tienen derecho a soñar, ya que sus sueños son presagios del regreso de la deidad benigna Quetzalcóatl, a la que tanto temor tiene Moctezuma, ya que se sabe culpable de estar usurpándole el trono, exactamente de la misma forma que han hecho sus antepasados los 'advenedizos' *tlatoanis* aztecas.

Moctezuma se mueve entre el poder absoluto y el infinito temor. En su palacio los Augures dan cuenta de una serie "presagios que se suceden sin tregua"(40), anunciando la llegada de los hombres barbados; Moctezuma duda, y Cihuacoatl anuncia que se acerca "el fin del tiempo". Los arrebatos, las dudas y los temores de Moctezuma sólo dan como resultado un gran perdedor, el pueblo mexicano:

Tzompantecuhtli.

Desventurada ciudad, tributaria del sueño; desventurado país, donde la duda de los poderosos no conoce más solución que el crimen. (55)

Por todos lados brotan en el escenario las voces de Augures y consejeros de Moctezuma, que desean hacerlo consciente de la imposibilidad de seguir gobernando a un pueblo desde el principio de la guerra y la opresión. Lo que el espectador atestigua es un momento de cambios profundos, cambios que no sólo se dan a partir del enfrentamiento de los dos pueblos, sino que se encontraban ya en gestación y que surgían del corazón mismo de la organización del imperio azteca.

Amo y señor... le dice Tzompantecuhtli a Moctezuma- lo que tú pides no es justo. Arruinarás a tu pueblo y ofenderás al cielo. Debes saber que el dios que invocas [Huitzilopochtli] no será siempre el nuestro y que el amo de todo y creador de los hombres no tarda en llegar. (54)

Quetzalcóatl es el principio del bien que tú niegas con tus actos: y ese bien es una realidad, escondida, maltrecha, oprimida, oscura, pero

cierta, en el pecho de cada hombre nacido sobre la tierra. Regresará Quetzalcóatl. Y su regreso será el de la memoria del origen de los hombres embrutecidos por la opresión. Esa memoria tiene un propósito: ser dueños de sus propias vidas; rescatarlas del capricho de un monarca. (55)

Marina, en el cuadro número seis, describe la estructura del imperio de Moctezuma como una construcción piramidal, tanto desde el punto de vista del espacio geográfico, como en el espacio de la *polis*.

Pirámide también el estado, sostenida en su base por los esclavos, por los maceguals, los cargadores de fardos y los miles de hombres sin nombre; luego por la hormigueante actividad de los recaudadores de impuestos, los artesanos, los mercaderes...más arriba por el orgullo y privilegio de los príncipes; en la cima de la pirámide está Moctezuma, cuyo es el poder absoluto. (97)

Paradójicamente, esta estructura piramidal no es una estructura sólida, todo lo contrario, el imperio de Moctezuma es un imperio resquebrajado por la tiranía, por el miedo y por los sueños inconclusos: "Nuestro mundo está roto, fragmentado por demasiados sueños, demasiados miedos, demasiados principios opuestos. Por eso puede un sólo hombre Moctezuma, dominarnos con su tiranía" (98). Ilusión de poder para Moctezuma, frágilmente construida, ya que los pueblos por él dominados optarán con facilidad por cualquier alternativa que se les presente. Esta debilidad es la que permitirá a Cortés penetrar en el espacio sagrado del mundo azteca, dominarlo y aniquilarlo.

Pero Cortés también construye su poderío sobre la base del imperialismo y la opresión, utiliza la astucia y el cinismo para imponer su orden puesto que es el representante del más grande monarca de la tierra, en cuyos dominios el sol no se ponía. En el siguiente diálogo con Fray Bartolomé de Olmedo podemos observar su concepción del imperio:

Olmedo

¿Tú extremeño?, ¿tú emperador de indios?

Cortés

A un imperio me enfrento

Olmedo

Sí, pero sólo porque otro imperio te sostiene

Cortés

Los imperios no han hecho más que pasar de unas manos a las otras, desde Alejandro, hasta Carlos. (107)

En otro espacio y en otro tiempo, Cuauhtémoc repite con palabras casi idénticas la idea expuesta por Hernán Cortés, el imperio que pasa de unas manos a otras, de tal forma que la historia mesoamericana no es ajena a la historia de occidente, el lector/espectador se encuentra inmerso en un mundo en el que los opuestos resultan paradójicamente similares, los extremos se tocan:

Cuauhtémoc

Los imperios no han hecho más que pasar de unas manos a otras. Recuerda Señor que el reino de México Tenochtitlan es muy reciente, que se fundó sobre las herencias de Tula y Teotihuacan, frente a los cuales nosotros somos unos usurpadores y recién venidos a esta tierra antiquísima, anterior a nuestra estirpe... Un día nosotros también fuimos extranjeros y conquistadores en estas tierras. En eso nos parecemos a Cortés y sus hombres. (129)

El poder nunca desaparece, ni siquiera se transforma, sólo pasa de mano en mano. En este momento crucial para la historia de México, Moctezuma asume su realidad con las siguientes palabras: "El poder... 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." (169). Como si éste fuese un destino del que el Nuevo Mundo no puede escapar, la escena se repite al fin de la obra cuando aparecen los mismos personajes ya adaptados al contexto del siglo XX, Cortés en traje del ejército americano, Moctezuma con la banda presidencial sobre el

pecho, y el joven sacrificado de Cholula, que ahora aparece vestido como estudiante, es acribillado por los granaderos. Dejando como única opción para el lector/espectador, la trágica convicción de que Todos los gatos son pardos.

ENCUAJE E INMORTALIDAD EN LA POESÍA
DE ROSARIO CASTELLANOS

La obra de Carlos Fuentes leída a veintisiete años de su primera edición resulta de una vigencia casi profética, en ella el autor da vida a los protagonistas de la historia de la conquista, para brindarles un espacio en el que una vez más son ellos los que toman la palabra.

Sus parlamentos conjugan muchas otras voces que habían quedado atrapadas en los textos de los narradores testigos de la conquista y, a través de un mosaico de intertextualidad: como si presenciáramos una danza de espíritus, se van entretrejiendo en el texto fragmentos del libro XII del *Códice florentino*, del *Lienzo de Tlaxcala*, del *Códice Mexicayotl*, de las *Cartas de Relación*, de la *Verdadera historia de la conquista*, de los *Cantares mexicanos* y de tantos otros que al actualizarse en el espacio escénico van construyendo una memoria que es a la vez "memoria personal y memoria histórica".

Éste también, como bien ha dicho Gonzalo Celorio, es un texto escrito desde la posteridad; que desde la perspectiva de los diversos pasados que se sobreponen, nos transmite información, no sólo sobre la gesta del siglo XVI sino también, y en gran medida, sobre la realidad de nuestro presente; trágicamente inmerso en una temporalidad circular en la que la historia parece repetirse en un acontecer sin fin.

Nacimiento y muerte en el proceso creativo

Hay palabras que nacen y están destinadas a morir. No son palabras. No pertenecen a Rosario. Las de Rosario nacen de la roca líquida y opaca, roca que a fuerza de alisarse expulsa su luz contenida de siglos dominando a quien la percibe. Pero el nacimiento del proceso creativo no está necesariamente en haber tallado con minuciosidad y paciencia la roca, o en haber dispuesto la fe entera en ella, o en haberla dominado