

UN EPÍGRAFE DE QUITA Y PON

DORITA NOUHAUD

Université de Bourgogne

Puede decirse que la revisión del pasado, o rescate del pasado, o actualización del pasado como mejor guste llamar la tarea, ha sido dedicación predilecta de la literatura hispanoamericana. También puede decirse que se inició en 1855 con la salida a luz de *Amalia*, la primera novela histórica en la América de lengua española; sí, puede decirse con la salvedad de que la empresa del argentino José Mármol no era una revisión del pasado sino la denuncia del presente. El suceso histórico relatado, la dictadura de Juan Manuel de Rosas, era contemporáneo del texto que en él se inspiraba. Éste, publicado por entregas en Montevideo a partir de 1851 para costear la campaña antirrosista del general Urquiza, respondía a las urgencias de la que hoy llamamos literatura política, o comprometida, o de denuncia, marbetes que académica luego quisquillosamente se contraponen al calificativo de histórica. Pongo mis pasos en los de Asturias quien rehusaba llamar *El Señor Presidente* una novela histórica, porque «una novela histórica se escribe con base a sucesos que el novelista conoce por lecturas o referencias. En esta novela mía yo vivía su historia, su tiempo histórico, vivencia que me permitió su traslado a la ficción, sin historia, sin pasado, viva»¹. Si el paso del tiempo, que distancia el evento confiriendo categoría literaria al discurso que lo relata, incardina hoy *Amalia* en su merecido rango de novela histórica, ella no se ajusta sin embargo a los requisitos del apartado inscrito en este coloquio como «revisión» de la historia.

¹ «*El Señor Presidente* como mito» en *América fábula de fábulas y otros ensayos*, compilados por Richard Callan, Monte Avila Editores, Caracas, 1972.

También me molesta fijar la aparición de esa corriente literaria en los albores del siglo, pese a que en 1908 otro argentino, Enrique Larreta, publicara *La gloria de don Ramiro*, de incuestionable corte histórico y altos vuelos literarios en su reconstitución de la España de Felipe II. La salvedad se funda ahora en que si la obra es una novela histórica en lengua española, y a mucha honra desde luego, yo en tanto que hispanoamericanista y por razones académicas contemplo el apartado «revisión de la historia» limitando el concepto de historia al área hispanoamericana. Pues bien, si *La gloria de don Ramiro* está legítimamente clasificada en los ficheros, reseñada en diccionarios y manuales en tanto que novela argentina y novela histórica, *stricto sensu* no es revisión del pasado hispanoamericano. Argumento baladí, pensarán quienes no se percatan de la dimensión ideológica de la reticencia. No he inventado yo el criterio ideológico de cómo es o no es latinoamericana una obra; lo inventaron quienes tenían autoridad para hacerlo. Resulta que mediando los años treinta coincidieron en París unos entonces incipientes escritores, que luego resultaron de los grandes, y cito por orden alfabético para que no se me acuse de incurrir en favoritismos, Asturias, Carpentier, Uslar-Pietri¹, en exilio forzoso, o gustoso, nunca muy doloroso estando radicados dizque en la ciudad-luz. Temiendo que París les fagocitara el alma, imbuidos por otra parte y con toda razón en la certidumbre de que su talento rastacuer bien valía el de los europeos —a espontáneos surrealistas, por ejemplo, no había francés ni europeo que les ganara—, muy compenetrados con las ideas y a veces los partidos de las izquierdas en lucha contra dictaduras e imperialismos, resolvieron declararse renuentes a toda influencia extranjera, tanto en las formas como en los contenidos. Años después podía afirmar Asturias: «Nuestros libros no llevan un fin de sensacionalismo para hacernos un lugar en la república de las letras. Somos seres humanos emparentados por la sangre, la geografía, la vida, a esos cientos, miles, millones de americanos que padecen miseria en nuestra opulenta y rica América. Nuestras novelas buscan movilizar en el mundo las fuerzas morales que han de servirnos para defender a esos hombres»². Uslar Pietri tildaba el panorama literario hispanoamericano hasta los años treinta de «paisaje y costumbrismo, dentro de la imitación de modelos europeos (...) Era necesario levantar ese oscuro telón deformador que había descubierto aquella realidad mal

¹ Lo recuerda Uslar Pietri en «Realismo mágico», *Cuarenta ensayos*, Monte Avila Editores, Caracas, 1985.

² «La novela latinoamericana testimonio de una época» en *América fábula de fábulas*, loc. cit.

conocida y no expresada, para hacer una verdadera literatura de la condición latinoamericana»¹. Como bandera de su militantismo literario, buscaron un tema federativo que fuera exponente continental y fácilmente lo encontraron, ¡ay! en la representación de las dictaduras y demencias absolutistas generadas por la América latina. Esos Adelantados de las letras, quienes iban a ser los padres de unos vástagos ficticiales más espantosos unos que otros en su acertada referencia a modelos conocidos, habían dado en el clavo de que era la historia de América lo que cifraba lo americano. Durante la segunda mitad del siglo, no con desde luego exclusivo pero sí mayoritario afán, los escritores indagan, escrutan, inventan, sueñan su propia historia porque como bien dice Uslar Pietri, «la imagen que un pueblo llega a hacerse de su pasado forma parte esencial de la noción de su propio ser y determina la concepción de su posición ante el mundo»². El balance editorial arroja resultados abrumadores de obras con frecuencia prestigiosas por su resonancia mundial, ambiciosas en cuanto a sus retos literarios, y que conciernen a todos los géneros, poesía, prosa narrativa, teatro.

El 1949, *Canto general* de Pablo Neruda prelude, en forma épica, infinitas variaciones sobre rescates históricos, unos líricos como *El estrecho dudoso* del nicaragüense Ernesto Cardenal, narrativos los más. De esas novelas sólo se citarán algunas, obviando precisiones editoriales por no abrumar y adoptando el criterio selectivo de mis gustos y preferencias personales, subjetividad académicamente responsable porque no son títulos copiados de catálogos bibliográficos o bancos de datos sino libros leídos que me hacen compañía en mi biblioteca y respaldan mi docencia. Si muchos de los que he leído y me han gustado no los citaré por no excederme, también son muchos de cuyo nombre no quiero acordarme. Conste este florilegio temático:

- de mitos precolombinos hablan un guatemalteco, M. A. Asturias en *Leyendas de Guatemala*, Tres de cuatro Soles, un peruano, Manuel Scorza en *La tumba del relámpago* y dos mexicanos, Carlos Fuentes en *Los días enmascarados*, Homero Aridjis en *La leyenda de los Soles*.

- en el descubrimiento del Nuevo Mundo y figura del descubridor Colón se interesan el cubano Alejo Carpentier en *El arpa y la sombra* —el argentino Abel Posse en *Los perros del paraíso* —los mexicanos

¹ «Realismo mágico», *loc. cit.*

² «El rescate del pasado» en *Cuarenta ensayos*, *loc. cit.*

Carlos Fuentes en *Cristóbal Nonato, El naranjo* —Homero Aridjis en *1492, vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*.

- en el relato de la conquista con enfoque indígena destacan el guatemalteco Miguel Angel Asturias con *Maladrón* —la nicaragüense Gioconda Belli con *La mujer habitada*.

- para la trata negrera y la historia de cuatro siglos de esclavitud continental, se leerá al colombiano Zapata Olivella en *Changó el Gran Putas*.

- de expediciones y descubrimientos tratan los venezolanos Miguel Otero Silva en *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad* —Arturo Uslar Pietri en *El camino de El Dorado* —el argentino Abel Posse en *Daimón* y en *El largo atardecer del caminante* — el uruguayo Baccino Ponce de León en *Malucco* —el argentino Juan José Saer en *El entonado*.

- de judíos, Inquisición, pogromos: los argentinos Marcos Aguinis en *La gesta del marrano*, y Ricardo Feierstein en *Mestizo*.

- de dictaduras: Asturias y *El Señor Presidente* —Carpentier y *El derecho de asilo* y *El recurso del método* —el uruguayo Augusto Roa Bastos y *Yo, El Supremo*, —el colombiano Gabriel García Márquez y *El otoño del patriarca* —el ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta y *El secuestro del general* —el argentino Tomás Eloy Martínez y *La novela de Perón*.

- de exilios políticos: los argentinos Julio Cortázar en *Libro de Manuel* —Daniel Moyano en *Libro de navíos y de borrascas* —el uruguayo Mario Benedetti en *Primavera con una esquina rota*.

- de absurdas guerras ajenas:

- Corea, Vietnam, con alistamiento en el ejército del «hermano» del norte): el mexicano Federico Arana en *Las jiras* —el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez con personajes recurrentes en los cuentos de la compilación *En cuerpo de camisa*, de la novela *La guaracha del Macho Camacho*, de la «fabulación» titulada *La importancia de llamarse Daniel Santos*.

- la campaña de Angola, en el ejército nacional bajo la bandera revolucionaria internacionalista, motivo recurrente de los cubanos Eliseo Alberto en *Caracol Beach*, Eduardo Padura Fuentes en *Máscaras*,

Paisaje de otoño. y los relatos «La puerta de Alcalá» y «Los límites del amor» en *La puerta de Alcalá y otras cacerías*.

- sobra mencionar la inagotable literatura sobre la Revolución mexicana; baste citar los nombres de Mariano Azuela, Carlos Fuentes, Angela Mastretta, Héctor Aguilar Camín.

También los dramaturgos se dedicaron a actualizar el pasado, pongamos por caso al mexicano Rodolfo Usigli en la trilogía *Corona de sombras, Corona de fuego, Corona de luz* —al argentino Ricardo Monti en *Una pasión sudamericana* —al ecuatoriano Jorge Adoum en *El Sol entre las patas de los caballos* —a Carlos Fuentes en *Ceremonias del alba* —a Miguel Angel Asturias en *Las Casas, el Obispo de Dios*.

Se dará atención a esas dos obras porque satisfacen muy especialmente al preguntado de nuestro apartado «la revisión del pasado». Además, me complace el acercamiento a Fuentes y Asturias por vía teatral, porque si al uno y al otro se les conoce unánimemente como novelistas, también merecen aplauso sus incursiones en el área de la escritura escénica. ¿Por qué esos dos autores y precisamente esas dos obras? La repuesta la da la Historia y la historia literaria. Presenta ésta a veces casos de inesperadas coincidencias que dizque son «l'air du temps», como suele llamarse la capacidad de esponja del creador colocado por su sensibilidad en permanente ósmosis con las circunstancias y hábil en el arte de asir el evento por los pelos haciéndolo encarnar en obras muy personales que a veces parecen copiadas unas de otras cuando mucho distan de serlo. A Asturias el guatemalteco y a Fuentes el mexicano les tocó en suerte compartir el mismo pasado histórico, cuando sus respectivos países se llamaban Gobierno de Guatemala y Virreinato de Nueva España. Hasta la llegada de los españoles, los indígenas de Guatemala eran súbditos del tlatoani de México a quien pagaban tributo. Hernán Cortés llevó a cabo la conquista de México; terminada ésta, un lugarteniente suyo, Pedro de Alvarado, emprendió por cuenta propia la de Guatemala, dos hazañas relatadas por un mismo cronista, Bernal Díaz del Castillo, en *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*. De suerte que cuando repasan Asturias y Fuentes sendos pasados nacionales, a la fuerza dan con la misma historia, las mismas fuentes, las mismas figuras protagonistas, los mismos mitos. Por si fuera poco, la historia contemporánea fue ocasión en ambos países de un trauma nacional: 1954 vio la invasión de Guatemala por las fuerzas armadas norteamericanas que acudían en apoyo a la intentona, por supuesto lograda, de Carlos Castillo Armas contra el

presidente electo Jacobo Arbenz Guzmán. La emoción, la indignación de Asturias, exiliado en Argentina, se encarnan en *La Audiencia de los Confines*, de 1957. En 1968, la emoción, la indignación de Fuentes ante la masacre, por orden del entonces presidente Díaz Ordaz, de miles de estudiantes congregados en Tlatelolco o Plaza de las Tres Culturas, lo impulsa a escribir, representar y finalmente publicar en 1970 la pieza *Todos los gatos son pardos*. En ambos casos, el pasado es metáfora del presente. En 1971, en otros contextos afectivos que los de 1954 pero siempre con fuerte ideología, Asturias refunde *La Audiencia*, le pone un nuevo título, *Las Casas, el Obispo de Dios*, y aumenta el protagonismo indígena. No se hablará aquí de la significación de estos cambios, pues ni es lugar ni hay tiempo para ello. Nos limitaremos a dos avatares de *Todos los gatos son pardos*, o sea a dos de las tres versiones del texto.

En 1970 sale en México, por cuenta de la editorial Siglo XXI, *Todos los gatos son pardos*. Al año siguiente Barral Editores recoge la pieza sin cambiarle el título, y adjuntándole *El tuerto es rey*, pone a la venta el libro con título genérico de *Los reinos originarios* y un subtítulo entre paréntesis (*teatro hispano-mexicano*). Publicadas en distintos lugares y fechas, las dos versiones de *Todos los gatos...* son contemporáneas, conste el mismo pie de texto para las dos: Durango, México, 1970. Contemporáneas, pero no por ello idénticas. Se contemplarán las diferencias que no son variantes, se dirá cómo modifican el significado del texto y a qué razón se ajustan. En la edición española el subtítulo «teatro hispano-mexicano» se ajusta especialmente bien a la intriga de *Todos los gatos son pardos*, que versa a la vez sobre lo hispano y lo mexicano, a saber el encuentro de dos imperios, el de Moctezuma y el del Carlos Quinto, de dos culturas, la de los antiguos Mexicanos y la renacentista española, de dos mundos, el Viejo Continente y el Nuevo, a través de dos hombres, uno que lo tenía todo, el otro que no tenía nada. Sin embargo, éste le ganó a aquél. En una palabra, el argumento de *Todos los gatos son pardos* es la Conquista de México por España. Para los españoles, historia y glorias nacionales. Para los mexicanos, recuerdo traumático y explicación de su identidad mestiza.

Años antes, el tema ya había despertado interés en Antonin Artaud. En *El teatro y su doble* anunciaba el dramaturgo francés: «el primer espectáculo del Teatro de la Crueldad se denominará *La Conquête du Mexique*». Lectura pública de su guión diera Artaud el 6 de enero de 1936 (recogido en el tomo V de sus *Obras completas* NRF), sin llegar a concretarse la pieza. Es probable que conociera Fuentes el proyecto del

francés cuyas opciones ideológicas le venían como anillo al dedo: «Desde el punto de vista histórico, la conquista de México plantea el problema de la colonización», asienta Artaud. Escribe Fuentes en el Prólogo: «Mientras México no liquide el colonialismo, tanto el extranjero como el que algunos mexicanos ejercen sobre y contra millones de mexicanos, la conquista seguirá siendo nuestro trauma y pesadilla históricos». Posiblemente tenga que ver Artaud en la decisión de Fuentes de llevar la conquista de México al escenario preferentemente a la narrativa, si bien en la elección del género indudablemente tuvo también su más que poquito de influencia el dramaturgo americano Arthur Miller. Conste la dedicatoria de la edición mexicana «A Inge y Arthur Miller, porque todo comenzó una noche de otoño en Connecticut». La pieza lleva como epígrafe una cita de Bertolt Brecht, el parlamento que finaliza el cuadro 13 de *Galileo Galilei*. Artaud, Brecht, Fuentes, coinciden en señalar el evento como impulso a su escritura dramática: «Elegí ese tema por su actualidad y por todas las alusiones que permite a problemas de interés vital para Europa y el mundo entero» escribe Artaud envuelto en el ambiente del año 36 (*Oeuvres complètes*, V, p. 21), para denunciar el apogeo de las hegemonías coloniales de los años 30 y criticar las exposiciones universales que al ponderar la dimensión cultural del colonialismo daban paso a su legitimación. Por su parte explica Brecht: «Cuando en los primeros años de exilio en Dinamarca (1938), escribía mi pieza *La vida de Galileo*, me ayudaron en la reconstitución del universo de Ptolomeo los asistentes de Niels Bohr, que trabajaban en el problema de la fisión del átomo (...) Cuando años después emprendí con Charles Laughton una versión americana de la pieza, la era atómica debutó en Hiroshima en medio de nuestro trabajo» (*Ecrits sur le théâtre*, II, pp. 422-23). En lo que a Fuentes atañe, quedó dicho que en 1968, con motivo de los Juegos Olímpicos que se celebraban en la capital azteca, queriendo aprovechar los estudiantes la congregación informativa mundial para dar a conocer su repulsa del sistema socio-político del Presidente Díaz Ordaz, convocaron a que se manifestara la gente en la Plaza de las Tres Culturas donde Díaz Ordaz no vaciló en disponer su masacre. Lo mismo que en tiempos de Moctezuma, el orden del universo, comodín para nombrar la razón de Estado, se cebaba en quienes temía que lo estuvieran amenazando; «alguien muere para que los demás vivan» explica complacido el sacerdote al Joven a quien está sacrificando en Cholula. Al final de la pieza, el mismo Joven, vestido de estudiante universitario, acribillado por las balas de los policías cae a los pies de Moctezuma y de Cortés.

Si obviamente empieza un texto en el título, difícil parece que pueda empezar antes del mismo. Sin embargo, en la oración-título «todos los gatos son pardos», la memoria coloquial antepone implícitamente el familiar sintagma omitido, «de noche»¹, incluso diríase que la ausencia enunciativa insiste en la nocturnidad, como queriendo entender que si por sabido se calla no deja de repercutir lo que antecede y si en la historia siempre hubo gato encerrado ahora conviene sacarlo a la luz. Las dudas existenciales de Moctezuma se miden por las ambiciones ignorantes de Cortés, igual vale el poderoso tlatoani de México que el don nadie español, el Joven sacrificado en Cholula que los estudiantes sacrificados en la Plaza de las Tres Culturas. Siempre «alguien muere para que todos los demás vivan». Atrapados por el evento, no son los humanos sino piezas en el tablero de la Historia. Lo que viene interpuesto entre título y texto, dedicatoria, epígrafe, cobra estatuto textual; entonces el que lleve epígrafe una edición y no lo lleve la otra no puede considerarse un simple quita y pon editorial; merecen atención las relaciones entre el texto y el epígrafe y las modificaciones generadas por su supresión.

La primera versión fuentesiana, configurada por cuadros numerados de 1 a 9, sin la tradicional escisión de escenas y jornadas, acataba el modelo brechtiano de una serie de cuadros sin escenas ni jornadas. El epígrafe genera el *tempo* dramático con el breve diálogo que mantienen Galileo y su discípulo Andrea Sarti después de abjurar aquél ante la Inquisición su teoría de que se mueve la tierra:

ANDREA — ¡Desventurado el país que no tiene héroes! (...)

GALILEO — No. Desventurado el país que necesita tener héroes.

Citando a Walter Benjamin para quien el héroe no es Galileo sino el pueblo, comenta Brecht en sus *Escritos sobre teatro* que confiaba haber puesto de manifiesto en *Galileo Galilei* de qué forma la sociedad consigue arrebatar a los individuos que la constituyen aquello que espera que ellos le den. Pero el epígrafe que ilumina intratextualmente también enriquece y complejifica intertextualmente pues la disputa sobre el necesario o innecesario héroe, trasladada a la pieza mexicana en que platican dioses y augures, la pone en conjunción con otro teatro, el teatro griego en el que

¹ Se observa el mismo funcionamiento en el título *El tuerto es rey*.

rasgos básicos son precisamente «tensión entre el mito y las formas de pensamiento propias de la ciudad, conflictos dentro del hombre, el mundo de los valores, el universo de los dioses, carácter ambiguo y equívoco de la palabra»¹. Sustituyendo las encontradas divinidades mellizas Quetzalcóatl el pacífico y Tezcatlipoca Sembrador de Discordias, protagonizan en estrecha relación dialéctica Moctezuma y Cortés al que llama intencionadamente el texto «hermano mellizo» de aquél. Más que dos caracteres son proyección del *ethos* y el *daimón* de una misma figura, los polos de tensión de un espacio en el que se constituye el hombre trágico. Si se suprime el uno, desaparece el otro. Si lo cortés no quita lo valiente, a veces lo Cortés sí quita lo Moctezuma. Al iniciarse la acción alega éste:

Moctezuma no puede rebajarse ante un plebeyo, ni honrándolo, ni temiéndolo, ni combatiéndolo. Cortés tiene que ser dios; yo necesito que sea dios para que el drama previsto se cumpla.

Al concluir la pieza, Cortés le responde:

Moctezuma, señor todopoderoso, mira a tu conquistador: míralo... (...) No fuimos sino hombres que lucharon... hombres (...) ...hombres... hombres... hombres...

No hubo divinidades como tampoco hubo héroes ni vencedores ni vencidos; sólo el hombre trágico quedó puesto por el *ethos* y el *daimon* «en aquella zona fronteriza donde las acciones humanas enlazan con las potencias divinas, revelando el verdadero sentido que incluso llegan a desconocer aquellos mismos que las emprendieron y asumieron con plena responsabilidad, insertas en un orden que sobrepasa y escapa al hombre» (*Mythe et tragédie, loc.cit.*). La última y larga didascalía convoca en el mismo escenario a los personajes del bando azteca y español dándoles nuevos papeles: puesto que todos los gatos son pardos, ya no hay españoles, ya no indios, todos hacen de mexicanos. Tampoco habrá diálogo, la acción dramática encarna visualmente en el vestuario: los personajes transformados por su indumentaria se reducen a ella porque cuando todos los gatos son pardos es el hábito el que hace al monje: los

¹ J.P. Vernant *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, 1, Ed. La Découverte, 1981.

sacerdotes cholultecas salen vestidos como mozos de restaurant; el mensajero precolombino carga una pancarta del PRI; el padre Olmedo lleva los hábitos del Arzobispo de México; Marina se ve de fichadora de cabaret; Cortés de general del ejército de los Estados Unidos; Moctezuma, va vestido de negro, ostentando la banda presidencial mexicana que le cruza el pecho, etc, etc. «Entonces, del fondo del auditorio, corre hacia la escena, jadeante, el Joven sacrificado en Cholula; va vestido como estudiante universitario; sube por la rampa; los granaderos y los policías disparan contra él; el Joven cae muerto a los pies de Moctezuma y Cortés: aparece Quetzalcóatl. De lo alto del escenario cae una lluvia de zopilotes muertos». Fin. Queda visto que si «alguien muere para que todos los demás vivan», siempre le corresponde morir al mismo.

Hasta aquí, la versión mexicana. La española acorta la dedicatoria y suprime el epígrafe. Con la supresión del diálogo de *Galileo Galilei* desaparece la interpretación implícita de la derrota en tanto que ética. En la primera versión, el sumo sacerdote pregunta «Señor que todo lo tienes, ¿qué es lo único que te falta poseer?», contestando Moctezuma una rotunda afirmación : «La derrota». La versión española, de letra idéntica, transforma con sólo un cambio de puntuación la segura respuesta en pregunta dudosa, «¿la derrota?» excusando el tener que enjuiciarla cual si fuera un poder adquisitivo. También dioses y augures quedan fuera de la lista de personae dramatis porque el repaso de las mitologías autóctonas, que tenía su sentido en México como explicación de la historia nacional pasada y presente, en España hubiera resultado letra muerta y confuso enigma fuera de un círculo limitado de estudiosos y eruditos. Lo popular en México se volvía teatro experimental en España, un sinsentido. Por la misma necesaria adaptación a un nuevo lectorado o público, en las escenas finales sustituyen a los Augures personajes genéricamente llamados Hombres y Mujeres. Y la lluvia final de *zopilotes* muertos se transforma, por arte de birlibirloque lexical, en lluvia de buitres, como Dios y la Academia Española mandan, para que en España entiendan, caramba, qué diablos está cayendo además del telón. La dedicatoria dice sobriamente «A Inge y Arthur Miller»; lo de la noche en Connecticut ha pasado, con más detalle, al Prólogo del Autor, manifestando éste que lo nocturno, vedado intencionadamente en el título («de noche»), no atañe a simbolismos refraneros sino a circunstancias entrañables de escritura: «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».

Ya no hay tragedia sino drama. Han cambiado los retos estéticos porque el lector virtual ha pasado de mexicano a español. Con el efecto brechtiano desaparece la sucesión de cuadros. Ahora el texto se divide en tres partes, como una comedia en tres jornadas. Celebrando entonces lo hispano comedia mediante, en el final cada personaje pronuncia un breve parlamento satírico-burlesco en versos polirrítmicos de cuando en cuando asonantados, para concluir remitiendo castizamente al título: «Y recuerden que en la tarde/todos los gatos son pardos». Pero más notable aún que el ahora completo refrán es el último parlamento del coro: «No me mires a los ojos/que en América es muy fuerte el sol» seguido por la indicación de que «*Todos se inclinan ante el público*». Es tan consagrado el saludo final al público que habitualmente resulta innecesaria su indicación a no ser que ésta apunte a más que a simple acotación escénica, como es el caso aquí: el inclinarse todos en ese preciso momento parece una forma de asentir la recomendación de no mirar de cara al sol; como ahora llevan un nuevo vestuario, es como decir que no conviene ponerse de cara al sol con la camisa nueva¹. A continuación, para corroborar que el saludo al público no es el consabido saludo final, la acotación sigue comentando la acción escénica y recalca ésta la significación irónica del acatamiento anterior. Como en la otra versión, dice la didascalia que «*entonces llega, perseguido y jadeante, el Joven sacrificado en Cholula*» etc; va vestido como estudiante universitario, cae muerto a los pies de Moctezuma y Cortés, mientras las luces convergen en Quetzalcóatl. Este detalle escenográfico falta en la versión mexicana que dice a secas : *aparece Quetzalcóatl*. Aquí Quetzalcóatl aparece pintado de azul, ataviado con una espectacularidad que sobrepasa folclorismos y que por encima de una significación reservada a la erudición académica, apunta sencillamente

¹ Es interesante casualidad el que los programas de oposiciones a cátedra reúnan a Carlos Fuentes y al Unamuno de *En torno al casticismo*. Los amplios horizontes de la cultura fuentesiana no podían no abarcar la obra del pensador español, insigne por muchas razones. En *La región más transparente* las meditaciones de Manuel Zamacona en torno a casta y pureza son como ecos de la página inicial de «La tradición eterna». La ironía del parlamento final de *Todos los gatos son pardos* es otro eco del irónico comentario de Unamuno en el mismo capítulo : «Es cierto que los que van de cara al sol están expuestos a que los ciegue éste, pero los que caminan de espaldas por no perder de vista su sombra, de miedo a perderse en el camino —¡creen que la sombra guía al cuerpo!— están expuestos a tropezar y caer de bruces. Después de todo, aun así caminan hacia adelante, porque el sol del porvenir les dibuja la sombra del pasado».

a lo que es: puro lenguaje visual que manifiesta el valor dramático del color azul:

aparece, radiante ,Quetzalcóatl, la serpiente emplumada; largo penacho de plumas azules y blancas hasta el suelo, túnica escamada, sandalias de oro, campanillas y cascabeles, las piernas y los brazos pintados de azul, orejeras de pájaro azul.

En Mesoamérica el azul no se vinculaba a Quetzalcóatl, era emblemático del dios de la guerra Huitzilopochtli, por eso los aztecas pintaban ritualmente de azul a las víctimas sacrificadas en su honor. Compárese la didascalía con la descripción del Atavío de Huitzilopochtli que recopiló Fray Bernardino de Sahagún en *Historia general de las cosas de Nueva España*, Apéndice I:

las caderas atadas con mallas azules,
las piernas color azul claro,
campanillas, cascabeles en las piernas.
Sandalias de príncipe.

Ahora bien, los atavíos rituales de Huitzilopochtli corresponden en el final español al vestuario escénico de Quetzalcóatl. De haberse representado el trastrueque en la versión mexicana, la posibilidad de confundir visualmente a ambos dioses cobraba sentido dramático como remisión al error histórico de los aztecas que recibieron a Cortés y a sus falanges tomando el bélico arribo por el retorno de Quetzalcóatl. En la clara denuncia de la masacre de Tlatelolco aparece Quetzalcóatl para indicar con su sola presencia que si el tiempo, luego la Historia, son lineales e irrepetibles, en cambio sí se repite con frecuencia el error humano de tomar gato por liebre. El consejero de Moctezuma comenta el esperado regreso de Quetzalcóatl vaticinando: «Y su regreso será el de la memoria del origen a los hombres embrutecidos por la opresión. Esa memoria es un propósito: ser dueños de sus vidas propias, rescatarlas del capricho de un monarca». En la versión española no viene el motivo de la memoria originaria, de connotaciones míticas sólo aplicables a contextos mexicanos contemporáneos; lo sustituye el pronóstico más abiertamente político de la libertad recobrada: «cuando regrese la serpiente emplumada, los hombres embrutecidos por la opresión recobrarán la esperanza;

recordarán que los hombres fueron creados para vivir en paz y en libertad; rescatarán sus vidas del capricho de un monarca». En las dos versiones, el término metafórico «monarca» tiene nombre y figura: Díaz Ordaz en México, Franco en España. Por eso es distinto el final de la versión española que al espectacularizar el color azul desplaza su significación. Conviene situar el texto en el momento de su publicación. Corre el año 1971 y aunque hay indicios de que está finalizando la era franquista todavía no puede darse por seguro el cambio de régimen. El comparado de la metáfora, carente de fuerza como protesta por la masacre en Tlatelolco, funciona perfectamente cuando el comparado remite a realidades políticas españolas de aquella incipiente década de los setenta. Quetzalcóatl radiante en el color azul pasa de mito a alegoría; igual podría llamarse metáfora plástica por su funcionamiento de comparante a un comparado que si bien remite a hazañas militares españolas ya no son las del siglo XVI, ni es América su escenario, ni se llama Cortés el protagonista que arribaba con sus falanges en son de guerra y lo tomaron por un heraldo de paz. Es otro el militar español ahora connotado, llegado no a América sino a España dizque en son de paz pregonando que «ha terminado la guerra» para dar guerra a la libertad. Sus falanges, precisamente llamadas la Falange, ostentaban camisa de color azul. Ambigüedad y buitres muertos, por si las moscas y la censura. Ahora bien, seguro que no todas las intenciones del dramaturgo conseguirá captar el lector, cuantimás el espectador urgido por la atención al desarrollo argumental. Pero los interrogantes sobre un texto no quitan la significación intrínseca del mismo.

En 1991, por cuenta de Mondadori España y Fondo de Cultura Económica México, sale una tercera versión, que se supone sea definitiva, con una larga y aclarativa Nota del Autor a manera de prólogo:

Hace veinte años, pensando más en la política que en el teatro, publiqué en México y España un diálogo, o más bien un coro, titulado *Todos los gatos son pardos*. Era una respuesta, apasionada, inmediata, pero reflexiva, a los acontecimientos de 1968 en mi país, que culminaron en la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre. Allí quedó comprobada la incapacidad del sistema PRI-Presidente para dar respuesta política a nuestros problemas políticos.

Dorita NOUHAUD

El título, *Ceremonias del alba*, es el que pusiera Gallimard a la traducción francesa de *Todos los gatos...* Muy diferente es el texto, con nuevos personajes (entre ellos Fray Bartolomé de Las Casas), nuevas situaciones, y por ende una nueva significación, tan nueva que excede el propósito de esta ponencia, por eso no se le dio atención.