ENAJENACION Y REVOLUCION EN TODOS LOS GATOS SON PARDOS, DE CARLOS FUENTES

POR
MONIQUE J. LEMAÎTRE
Ohio Wesleyan University

En sus novelas más importantes, Carlos Fuentes ha explorado el problema de la enajenación, tanto a nivel individual como a nivel nacional y universal. En su obra, este tema está íntimamente ligado al de revolución en la acepción original de la palabra: la de retorno cíclico al punto de partida. Hay, sin embargo, en la visión literaria de Fuentes, un elemento que la separa del concepto griego y nietzscheano del eterno retorno, emparentándola con la visión cíclica de los aztecas, traducida arquitectónicamente por la superposición de pirámides e iconográficamente por la serpiente emplumada: Quetzalcóatl. En *Cambio de piel*, Fuentes describe de la siguiente manera un friso de Quetzalcóatl en Xochicalco:

Te detuviste con las manos sobre ese chorro líquido de plumas: el friso de Xochicalco es una sola serpiente, un círculo de serpientes, sin principio ni fin, una serpiente con plumas, una serpiente en vuelo, con varias cabezas y varias fauces... talud que es una sola e interminable serpiente trenzada sobre sí misma, en sus metamorfosis y prolongaciones —todas provocadas por la presencia de los hombres, las bestias, las aves y los árboles, que parecen despertar el apetito de la lengua bífida—. Todo a lo largo del friso está contenido dentro de las contracciones de piedra de la serpiente emplumada. Los dignatarios sentados en sus meandros, con los duros collares sobre el pecho y los penachos de estela dura en las cabezas. Las ceibas truncas. Los glifos de la palabra humana. Los jaguares y los conejos. Las águilas de granito carcomido¹.

La serpiente mexicana difiere de la serpiente griega en que aquélla no se muerde la cola, sino que no tiene fin. Representa al infinito no ya

¹ Carlos Fuentes, *Cambio de piel* (México: Joaquín Mortiz, 1967), p. 38.

como un círculo, sino como una espiral, la cual, al permanecer abierta, deja entrever una posibilidad de cambio. Por otra parte, las representaciones iconográficas de Quetzalcóatl traducen el odio al vacío, característico a un mismo tiempo del arte precolombino de la meseta central mexicana y del arte barroco de la Contrarreforma, así como el cíclico remodelamiento del objeto fálico freudiano.

El conflicto central de *Todos los gatos son pardos* nace, como veremos, de una serie de contradicciones que, antes de Fuentes, fueron también el núcleo que impulsó a los autores de la Contrarreforma a tratar de resolverlas mediante el empleo de la paradoja. Ya sor Juana escribía:

De mí misma soy verdugo
y soy cárcel de mí misma.
¿Quién vio que pena y penante
una misma cosa sean?²

En su prólogo a *Todos los gatos son pardos* Fuentes nos dice que su pieza de teatro nació de un comentario que le hiciera Arthur Miller sobre el hecho de que «México era el encuentro dramático de un hombre que lo tenía todo —Moctezuma— y de un hombre que nada tenía —Cortés—»³. Pasaremos aquí por alto el hecho, muy significativo, de que, según las leyes del materialismo dialéctico, Cortés lo tenía todo y Moctezuma nada, ya que lo que nos interesa es el desarrollo de ésta y otras antítesis en *Todos los gatos son pardos*. Desde el punto de vista histórico, la pieza de Fuentes contiene una obvia enajenación. El diccionario define esta palabra como «pasar a otro el dominio de una cosa», y sabemos que Moctezuma le pasó a Cortés el dominio de lo que se convertiría en la Nueva España y que éste a su vez tuvo que pasárselo a la Corona. Esa primera enajenación contribuyó a otra, más profunda e importante, que nos atañe a todos los mexicanos y que se traduce, como lo ha dicho Octavio Paz, en el uso de la máscara y el subterfugio, emparentados con el conceptismo y el culteranismo de la Contrarreforma.

En el prólogo a la obra de teatro que nos ocupa, Fuentes escribe:

Sólo decimos la verdad en secreto. Y aun cuando hablamos en voz alta, seguimos hablando en voz baja; dulce dejo indígena, dicen algu-

² Sor Juana Inés de la Cruz, «Romance al mismo intento», *Obras completas* (México: Editorial Porrúa, 1975), p. 77.

³ Carlos Fuentes, *Todos los gatos son pardos* (México: Siglo XXI, 1970), p. 5. Todas las citas de esta obra de teatro son de la misma edición. Citaremos el número de la página en el texto del ensayo (F. ...).

nos; voz de esclavo, digo yo, voz del hombre sometido que debió aprender la lengua de los amos y dirigirse a ellos con elaborado respeto, rezo y confesión, circunloquios, abundantes diminutivos y, cuando el señor da la espalda, con el cuchillo del albur y el alarido de la mentada (F., p. 5).

El primer personaje de la obra en interrogarse sobre su propia identidad es Malinche:

Malintzín, Malintzín... Marina, Marina, Marina... Malinche, Malinche, Malinche... ¡Ay!, ¿adónde 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... Tres fueron tus nombres, mujer: el que te dieron tus padres, el que te dio tu amante y el que te dio tu pueblo... Malintzín, dijeron tus padres, hechicera, diosa de la mala suerte y de la reuerta 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 (F., p. 13).

La Malinche es lo que Fuentes llama «un puente». El puente de la lengua, de la palabra. Un puente entre las dos orillas: la de la fatalidad azteca y la de la voluntad hispana, pero también un frágil puente entre el consciente y el inconsciente, una efímera posibilidad de síntesis espiritual que la historia y el drama de Fuentes convertirán en una irónica, trágica y canibalística repetición de los hechos.

Al ser ambas, la voz de la historia y la narradora de los hechos representados en escena, la Malinche es también el único personaje que tiene consciencia de su paradójico papel histórico y mítico y que lo acepta. Marina se sitúa más allá del maniqueísmo expresado por el pastor y el mercader en la segunda escena y por los augures Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, representantes, respectivamente, del reino de la luz y del de las tinieblas en la tercera. La Malinche es la única que no acepta esta dicotomía, este claroscuro adolescente que es el telón de fondo del encuentro de dos mundos: el azteca y el español de la Contrarreforma. Ella es quien, en vez de decir esto o aquello, en vez de asimilar los zopilotes muertos al infierno y los pavos reales al paraíso de Quetzalcóatl, nos pide que aceptemos, al final de la obra, y en medio de la matanza de Tlaltelolco de 1968, la aparición de Quetzalcóatl, seguida de una lluvia de zopilotes muertos. La Malinche simboliza, pues, lo que Octavio Paz llama la unión de los contrarios.

En el «Prólogo del autor», mencionado anteriormente, éste, después de citar la anécdota de Arthur Miller, prosigue así:

Más tarde, leyendo los escritos de Jacques Lacan, encontré esta frase: «El inconsciente es el discurso del otro». En cierto modo, de estas dos sugerencias nació *Todos los gatos son pardos* (F., p. 5).

El inconsciente es, pues, el discurso a través del cual se manifiesta la enajenación, que es vista por Lacan como una presencia que debe buscarse en todo discurso y en su enunciación, y una garantía de que los enunciados a través de los cuales se manifiesta «preservan en sí mismos la perspectiva de la enunciación en donde cobran actualidad los efectos de la metáfora y de la metonimia»⁴. Según Lacan, el individuo deja de ser el sujeto que habla para convertirse en mediador de la palabra (en el sentido saussuriano del vocablo), en intermediario del «otro». El individuo necesita, sin embargo, de un interlocutor, así fuera de sí mismo, que se convierta en significante y que a su vez trate de elicitar del inconsciente un segundo significante. Es a través de esta escisión, de esta apertura, de este retorno al momento del parto cuando el «sujeto traduce una sincronía significativa en esta pulsación primordial que es el *fading* constituyente de su identificación. Es el primer movimiento»⁵.

En la obra de teatro de Fuentes, la Malinche, en el momento del alumbramiento, es *langage* y *parole*, es «cadena y trama de lo que se teje entre sincronía y diacronía»⁶. Dirigiéndose al futuro primer mexicano, lo hostiga diciendo:

... sal a tu tierra, hijo de la madrugada, sal lleno de rencor y miedo, sal lleno de burla y engaño y falsa sumisión... Sal, mi hijo, sal a odiar a tu padre y a insultar a tu madre... (F., p. 174).

Durante el segundo movimiento, que forma parte de la dialéctica de la busca de la identidad, el sujeto encierra al fantasma del «otro» y lo reprime, no queriendo reconocer en él un deseo de identidad que emana de «lo otro».

La Malinche expresa esta resistencia psicológica al instar a su vástago por nacer:

⁴ Jacques Lacan, *Écrits II* (Paris: Seuil, 1971, «Position de l'inconscient»), p. 199. La traducción es mía. El original dice: «..., préservent en eux ce recul de l'énonciation ou s'actualisent les effets de la métaphore et de la métonymie, ...»

⁵ *Ibid.*, p. 200: «..., le sujet traduit une synchronie signifiante en cette primordiale pulsation temporelle qui est le *fading* constituant de son identification. C'est le premier mouvement.»

⁶ *Ibid.*, p. 200: «..., elle fournit chaîne et trame à ce qui se tisse entre synchronie et diachronie.»

...; embárrate bien de tierra el cuerpo, hijo mío, hasta que la tierra sea tu máscara y los señores no puedan distinguir, detrás de ella, ni tus sueños, ni tu amor, ni tu rebelión, ni tu muerte... (F., p. 175).

Lacan compara el inconsciente con la caverna de Platón y añade que la única forma de lograr que la puerta de ésta se entreabra es llamando desde el interior de la cueva, y es precisamente lo que la Malinche, voz del inconsciente colectivo mexicano, hace cuando exclama:

Algún día, hijo mío, tu espera será recompensada y el dios del bien y de la felicidad reaparecerá detrás de una iglesia o de una pirámide en el espejismo de la vasta meseta mexicana; pero sólo reaparecerá si desde ahora te preparas para reencarnarlo tú, tú mismo, mi hijo de la chingada; tú deberás ser la serpiente emplumada, la tierra con alas, el ave de barro, el cabrón y encabronado hijo de México y España: tú eres mi única herencia, la herencia de Malintzín, la diosa; de Marina, la puta; de Malinche, la madre... (F., p. 175).

La Malinche también representa aquí lo que Lacan llama un *bord*, una orilla, una apertura sostenida por el deseo, y que sin éste podría recaer en la resistencia, en la hermeticidad de la máscara como defensa.

El inconsciente en la obra de Fuentes es la desgarradura, de la que tanto ha hablado Paz, entre la razón y «lo otro». De acuerdo con Lacan, la enajenación es la responsabilidad del sujeto, que en nuestro caso sería el primer mexicano, y la única relación que pueda concebir a la enajenación es la del significante (y sabemos que la Malinche es la «lengua»).

Según Lacan, ningún individuo puede ser causa de sí mismo. En la obra teatral de Fuentes, ambos, Moctezuma y Cortés, son víctimas de sus respectivos imperios y del inconsciente colectivo de éstos, simbolizado por la fatalidad en el caso azteca y por la voluntad en el hispano. La enajenación surge entonces de la división que brota entre el sujeto y su causalidad, y que lo obliga a elegir, o sea, a eliminar uno de los dos términos aparentemente antagónicos. Es así como Moctezuma exclama:

Porque yo sí conozco la verdad de nuestro origen humano y conozco también las prácticas que la niegan a fin de mantener el poder que fui elegido para representar visiblemente. Porque yo sí conozco tanto la legitimación moral como la práctica aberrante. ¡Qué imposibilidad! ¡Servir a dos dioses antagónicos! ¿Huitzilopochtli? ¿Quetzalcóatl? ¡Ojalá se fundiesen en uno solo! (F., p. 36).

Y el mismo Cortés, como símbolo de la acción, debe servir a dios y al demonio.

Durante la antítesis dialéctica hacia la eventual liberación y concienciación del individuo se produce, según Freud y Lacan, un remodelamiento del objeto fálico. En *Todos los gatos son pardos*, el falo de oro de Quetzalcóatl le es arrancado por Tezcatlipoca, que se lo devuelve eventualmente convertido en falo-espejo e instrumento del acoplamiento de Quetzalcóatl con su hermana.

Este proceso empezará a darle forma al sujeto, al eventual individuo, a partir de una «falta» (*manque*) que éste produce en lo «Otro». Es el comienzo de la verdadera separación, de *se parere*, verbo reflexivo que significa parirse a sí mismo(a) y emparentado con *pars* (parte).

De allí en adelante no sólo deja el individuo de formar parte del todo, sino que procederá a atacarlo en el punto más vulnerable de la cadena: el de la repetición cíclica, vehículo, según Lacan, del deseo del «otro», aun cuando este deseo sea el producto de un vacío creado en el «otro» por la separación del individuo. Eventualmente éste habrá de vislumbrar su propia integración por medio de la unión de sus dos mitades escindidas, y esta integración sólo podrá lograrse en el amor.

Fuentes, por su parte, escribe:

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 (F., p. 9).

Y este deseo de Fuentes nos recuerda lo que escribiera otro enamorado de la mitología mexicana, Antonin Artaud, en *Le théâtre et son double*:

Tenemos sobre todo necesidad de vivir y de creer en aquello que nos hace vivir y en que algo nos hace vivir, y lo que sale del misterioso interior de nosotros mismos no debe regresar perpetuamente sobre nosotros mismos dentro de una preocupación vulgarmente digestiva⁷.

Fuentes se opone al mismo tipo de canibalismo al que se opone Artaud, pues lo que desea es una verdadera revolución, un cambio genuino y no

⁷ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (Paris: Gallimard, 1964), p. 10. La traducción es mía. El original dice: «Nous avons surtout besoin de vivre et de croire à ce qui nous fait vivre, et ce qui sort du dedans mystérieux de nous mêmes, ne doit pas perpétuellement revenir sur nous mêmes dans un souci grossièrement digestif.»

una repetición de los hechos bajo rúbricas y máscaras distintas. Quiere romper con lo que le hace decir a Moctezuma:

Tienen que ser dioses... Tienen que ser dioses...

(*pausa*)

Moctezuma no puede rebajarse ante un plebeyo, ni honrándolo, ni temiéndolo, ni combatiéndolo...

(*pausa*)

Cortés tiene que ser dios; yo necesito que sea dios para que el drama previsto se cumpla. Estaba escrito, estaba escrito... (F., p. 126).

Y más adelante:

Dudé, dudé, dudé, y al dudar, sin saberlo, no dejé de actuar, no dejé de ser. La duda fue mi acción y mi existencia (F., p. 167).

En la obra de Fuentes existe un círculo infernal que paraliza a Moctezuma y anega a Cortés en la acción descabellada. El uno es el complemento del otro. Moctezuma representa el principio pasivo, femenino; Cortés, el activo o masculino, y la encargada de lograr el pacto de las dos mitades enemigas será la Malinche. «Tú, mi hijo, serás mi triunfo: el triunfo de la mujer...» (p. 176). Y poco antes, casi por dar a luz, se rebela en contra del coro de augures gritando:

No, no, no más nombres; no más nombres, ahora sólo 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 Moctezuma, no más destinos singulares, sólo el destino común que yo estoy pariendo... (F., p. 176).

Y un poco más adelante, en réplica a Cihuacóatl, ciego y cubierto de viruela y pidiendo una limosna por el amor de Dios, exclama:

No creas más en los dioses, imbécil. ¡Obliga a los dioses a creer en ti! ¡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; ¡exígele la tierra a los opresores! ¡Ciegos: miren los rostros prohibidos! ¡Soñadores: tomen sus pesadillas por realidades! ¡Amantes: odien lo que deberán amar! ¡Rebeldes: destruyan lo que deberán construir! ¡Ladrones: roben lo que les fue robado! Mexicanos... (*Se detiene, sorprendida por la novedad de la palabra.*) Mexicanos... somos ruinas, y de ellas renazcamos (F., pp. 177-178).

La misma Malinche es redimida aquí por Fuentes en un futuro hipotético que implica una anterior integración de la mitad indígena y la mitad

hispana del mexicano. «Volveré a ser diosa: la puta será pura; los hijos de la puta purificada serán hombres» (F., p. 176), concluye.

En *Posdata*, secuela a años de distancia de *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz nos dice ver en el presidente de la República a un heredero directo de los tlatoanis aztecas, o sea, de Moctezuma. Fuentes establece igualmente numerosos paralelismos entre los eventos de la conquista y la historia del México contemporáneo, sobre todo entre las dos matanzas de Tlaltelolco, la de 1519 y la de 1968. A través del coro de los augures se refiere a Moctezuma como «Rey de México... esclavo de los tiranos... Rey sin rostro, tlatoani enmascarado» (p. 167). La referencia al «tapado» o futuro candidato presidencial nos parece bastante obvia. Además, al final de la obra Moctezuma aparece en escena vestido de presidente de la República, con la banda tricolor cruzada sobre el pecho, mientras Cortés aparece vestido de general norteamericano y acompañado de un infante de Marina estadounidense.

Ya, en escenas anteriores, Tzompantecuhtli se había enfrentado a Moctezuma utilizando palabras que bien podrían haber sido aplicables a Gustavo Díaz Ordaz, responsable de la más reciente matanza de Tlaltelolco:

Has empequeñecido a la muerte, señor. Has hecho a la muerte ridícula, miserable, vulgar, presente en todos los actos vacíos de tu laberinto ritual. Invocas a los dioses, sí; pero sólo para legitimar tu única obligación real, que no es ni con los hombres ni con los dioses, sino con la casta de sacerdotes y guerreros que te pusieron en el trono precisamente porque vieron en ti al hombre dócil capaz de proteger sus privilegios. Te han dado todos los atributos del poder, sólo que ese poder no es tuyo: se lo debes a tu casta (F., p. 53).

Los miembros de la «casta» de Moctezuma aparecen en la última escena como diputados gordos, veteranos de la Revolución, militares mexicanos, pistoleros, y como el arzobispo de México.

En su única otra pieza de teatro hasta la fecha, *El tuerto es rey*⁸, Fuentes analiza también el tema del eterno retorno y le hace decir a uno de sus personajes, Donata: «¿Sabe lo que es el infierno? Una eterna repetición sin esperanza.» Sin embargo, y como dijimos al principio de este estudio, nos parece que *Todos los gatos son pardos*, a pesar del esperimentismo de la última escena, ofrece una genuina esperanza de resurrección, de resurrección sin Cristo ni Quetzalcóatl-Godot, de resurrección-

⁸ Carlos Fuentes, *Los reinos imaginarios: Todos los gatos son pardos y El tuerto es rey* (Barcelona: Barral Editores, 1971), p. 232.

integración mediante la cual el mexicano pueda recobrar su rostro, su nombre y su tierra.

Para Fuentes, como para Paz, la libertad sólo será recuperable a través de la palabra, pues la palabra, en México, así como en cualquier país donde exista la censura, ha sido secuestrada. Fuentes nos dice:

Pero vista de otra manera, la literatura mexicana, desde la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* hasta *Obsesivos días circulares* y de fray Bernardino de Sahagún a fray José Emilio Pacheco, es un solo y vasto intento de recuperar la memoria recuperando la palabra. Porque en México la palabra pública, también desde las *Cartas de relación* de Cortés hasta el penúltimo informe presidencial, ha vivido secuestrada por el poder, y el poder en México es una operación de amnesia (F., p. 5).

Sin la unión de los contrarios, del *animus* y del *anima* junguianos, pero también de las clases sociales antagónicas y de las razas, no habrá ni cambio ni libertad posibles. Una vez más Fuentes traduce la síntesis de su dialéctica por boca de la Malinche cuando ésta dice:

Destino en y de la muerte, el sueño, la rebelión y el amor...: muerte, sueño, rebelión y amor, no en cualquier orden, sino precisamente en ése, que indica los grados crecientes de la dificultad, de la carga y de la realización plena. Lo más fácil, entre nosotros, será morir; un poco menos fácil, rebelarse; difícilísimo, amar (F., p. 6).

Etapas que, a su vez, traducen la dialéctica freudiana y lacaniana de la lucha del individuo por conquistar su original enajenación. Enajenación que, en el caso del mexicano, se duplica con el trauma de la conquista y con el drama de una España que, como escribe Fuentes, al cerrarse a la Reforma y al resto de Europa, nos encierra, convirtiéndonos en seres dependientes de naciones más industrializadas y tecnológicamente avanzadas que la nuestra.

Todos los gatos son pardos es, a la vez, una pieza de teatro histórico con implicaciones sociopolíticas y un drama psicoanalítico cuyo tema central es el de la enajenación y que, descartada la escena final, forma parte de un repertorio universal; pero es también una tentativa por encontrar una solución mexicana a los problemas mexicanos más allá del personalismo, del caudillismo y del compadrazgo. La pieza está precedida por una cita de *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht:

ANDREA: ¡Desventurado el país que no tiene héroes!

GALILEO: No. Desventurado el país que necesita tener héroes (F., p. 4).

En ese utópico país que no necesita de héroes todos somos iguales, todos los gatos son pardos.