

**LAS DOS SE HACEN CON SANGRE:  
LA VIOLENCIA REPETIDA EN *TODOS LOS GATOS SON PARDOS*,  
DE CARLOS FUENTES**

**VÍCTOR MANUEL SANCHIS AMAT**

Universidad de Alicante

**Resumen:** El artículo aborda, en primer lugar, la recepción del convulso año de 1968 en el teatro mexicano contemporáneo. Los acontecimientos del 2 de octubre en la Plaza de Tlatelolco motivaron una reflexión identitaria que asimilaba una constante de reiteración de la violencia en la historia mexicana que inaugura Octavio Paz en *Postdata*, ensayo que apostilla *El laberinto de la Soledad*. A

partir de la noción de traslación referencial que plantea Daniel Meyran, analizamos en esta línea la pieza teatral de Carlos Fuentes *Todos los gatos son pardos* (o *Ceremonia del alba*) en la que el trágico 1968 se reinterpreta a luz de los personajes que protagonizaron la conquista de México en el siglo XVI.

**Palabras clave:** Tlatelolco, 1968, Carlos Fuentes, Teatro, violencia.

**Abstract:** Firstly, this article deals with the reception of the tumultuous 1968 in the contemporary Mexican theatre. The events which took place on the 2nd of October in Tlatelolco Square led to reflection on identity which assimilated a continuous repetition of violence in Mexican history that was unveiled by Octavio Paz in *Postdata*, essay annotated to *El Laberinto de la Soledad*. From the notion

of “referential transference” laid out by Daniel Meyran, we can analyze the play *Todos los Gatos son Pardos* (or *Ceremonia del Alba*) by Carlos Fuentes, in which the turbulent 1968 is reinterpreted in the view of the characters who were involved in the Mexican Conquest during the 16th Century.

**Keywords:** Tlatelolco, 1968, Carlos Fuentes, Theatre, Violence.



## LA HISTORIA REPETIDA: REINTERPRETACIONES DE LA HISTORIA EN LA RECEPCIÓN LITERARIA DEL 68 EN MÉXICO

Ha pasado ya medio siglo desde aquel año axial de 1968. Aquel año en el que, como en la canción, todo lo que se soñaba, se cubrió de telarañas. La esperanza generada en la América Latina por la entrada de los Barbudos en La Habana en enero de 1959 había dado alas a los movimientos que venían demandando una mayor justicia social en un territorio recorrido por la inestabilidad política, por los desmanes económicos y las desigualdades sociales. No obstante, durante la década de los sesenta distintos golpes de fuerza fueron descomponiendo todo atisbo de contagio revolucionario. Martin Luther King, John F. Kennedy, Ernesto Che Guevara, Salvador Allende o los jóvenes de Tlatelolco fueron los mártires públicos de una historia enmarcada en las pugnas por la hegemonía del poder mundial, pero escrita en las calles de diferentes capitales por jóvenes anónimos con pancartas que pedían un mundo mejor, frente a jóvenes con fusiles y entrenamiento militar que se encargaron de acometer al enemigo y dejar paso a un capitalismo en ciernes que todavía hoy devora nuestro día a día. Para la historia mexicana, 1968 supuso un hito fundamental para entender los derroteros de la sociedad, para recuperar con impulso un debate identitario irresuelto y complejo, que a la postre significó un antes y un después para la conformación de los movimientos culturales de las últimas décadas. El movimiento estudiantil consiguió poner en jaque a un gobierno dedicado a cualquier precio al desarrollo faraónico de una ciudad espantosa (Mon-sivais, 2008). Octubre de 1968 había de ser el momento culminante, la presentación al mundo de un México postrevolucionario moderno y próspero ante los ojos de millones de espectadores que prestarían atención a los primeros Juegos Olímpicos celebrados en América Latina. Octubre de 1968 había de ser el mes de los nueve récords mundiales en el atletismo olímpico, el mes del salto de Bob Beamon. Sin embargo, en octubre de 1968, dos semanas antes de la ceremonia inaugural, la represión gubernamental llegó hasta niveles insospechados incluso para unos jóvenes que llevaban años enfrentados a la violencia policial y judicial del estado. Los francotiradores apostados en las azoteas del edificio Chihuahua dispararon a los asistentes reunidos en asamblea en la Plaza de las Tres Culturas, en la demarcación de Tlatelolco, junto a las ruinas mexicas y al convento donde alguna vez estuvo el Colegio Imperial de Santa Cruz de Tlatelolco. Más de trescientas muertes acalladas por unas instituciones que prefirieron la ignominia y que escribieron uno de los capítulos más crueles de la dramática historia latinoamericana de los años sesenta y setenta (Cerón, 2012).

Evidentemente, Tlatelolco se convirtió en anatema para vertebrar en el arte mexicano una corriente cultural de época, cuyas formas literarias principales, heredando algunas de las conquistas formales de las vanguardias, tornaron los ojos al desarrollo urbano de las grandes ciudades latinoamericanas y a la convulsa problemática política y social que azotaba a todo el continente. Tlatelolco ha inundado

la literatura mexicana desde distintas coordenadas políticas, generacionales, históricas y se ha filtrado en todos los géneros, narrativa, ensayo, teatro, poesía, cine, pintura, música (Sanchis 2015a). La recepción literaria del 68, pese a su heterogeneidad, tiene una experiencia común: la de la revelación de las verdades ocultadas por el oficialismo político, la de poner voz a los vencidos y sombras a los verdugos.

Una de las primeras interpretaciones sobre el significado de los acontecimientos la ofreció Octavio Paz en varios textos inmediatamente posteriores a la tragedia del 2 de octubre. Como sabemos, Paz trabajaba para el gobierno en calidad de embajador en la India durante 1968, y después de los disparos pidió inmediatamente poner su cargo en disponibilidad para abandonar sus funciones. El 7 de octubre de 1968, aún desde Nueva Delhi, Paz escribe a la Coordinación del Programa cultural de la XIX Olimpiada, desde donde se había cursado una invitación al poeta para participar en el Encuentro Mundial de Poetas. En la carta, Paz se disculpa por haber declinado anteriormente la oferta y adjunta un poema escrito tras los recientes acontecimientos:

Intermitencias del oeste (3)  
(México: Olimpiada de 1968)

La limpidez  
(quizá valga la pena  
escribirlo sobre la limpieza  
de esta hoja)  
no es límpida:  
Es una rabia  
(amarilla y negra  
acumulación de bilis en español)  
extendida sobre la página.  
¿Por qué?  
La vergüenza es ira  
vuelta contra uno mismo:  
Sí  
una nación entera se avergüenza  
es león que se agazapa  
para saltar.  
(Los empleados  
municipales lavan la sangre  
en la Plaza de los Sacrificios.)

Mira ahora,  
manchada  
antes de haber dicho algo  
que valga la pena,  
la limpidez.  
(El libro rojo, 2008, p. 273).

El poema está firmado el 3 de octubre desde la India y se publicó en la revista *Siempre*, núm. 801, del 30 de octubre de 1968, con el título de “México: Olimpiada de 1968”. Para su poesía completa, Paz incluyó el texto como tercera parte en la serie de poemas titulada “Intermitencias del Oeste”. La reacción de Paz evoca sensaciones que recorrerán todos los poemas del 68. La vergüenza, la ira, la rabia convierten el hermetismo metafísico en ineludibles alusiones a la calle, a una plaza marcada por las tragedias de su historia: “Los empleados municipales lavan la sangre en la Plaza de los Sacrificios”. Octavia Paz reactualiza el espacio de Tlatelolco con una proyección de lugar manchado de sangre, donde ya los antiguos tlatelolcas ofrecían sus sacrificios, y donde Cuauhtémoc en 1521, lo mismo que los jóvenes estudiantes asesinados, sacrificara la herencia de su pueblo frente a los hombres de Hernán Cortés.

Inauguraba así Octavio Paz una de las líneas temáticas recurrentes en la recepción literaria del 68 mexicano, buscando su explicación en la esencia ritual y la reiteración de sacrificios de la historia mesoamericana, que le llevó a apostillar *El laberinto de la soledad* en varias conferencias impartidas en Austin en 1969 y que después publicó, corregidas y ampliadas, bajo el título *Postdata* (1970). La reflexión identitaria tras el conflicto del 68 reactivó de esta manera los antiguos argumentos de *El laberinto de la soledad*, apuntando hacia una contrautopía mexicana enmarcada en una constante de sangre, traición y relaciones de poder abusivas, ya presente en las guerras entre los pueblos mesoamericanos en los siglos anteriores a la llegada de los europeos. En este contexto, el intelectual mexicano enuncia la idea de una historia invisible de la historia de México, heredera desde el apogeo azteca de un ritual de poder y violencia que no fue resuelto, sino que se convirtió en legado durante la dominación española, después de la Independencia y también en la instauración de la democracia priista postrevolucionaria que llegaba hasta los años 70: “ese fantasma que se desliza en la realidad y la convierte en pesadilla de sangre” (Paz, 1970, p. 113).

La reflexión sobre la pirámide de los sacrificios de Huitzilopochtli en *El laberinto de la soledad* sirvió a Octavio para inaugurar un fecundo tópico literario en torno a Tlatelolco (incluso llegó a bautizar a Díaz Ordaz como el sacerdote de Huitzilopochtli). La relectura del pasado y la vinculación con el presente de 1968 que plantea Paz ha sido uno de los tópicos principales de la recepción literaria. Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* (2009) recoge un episodio cuya espontanei-

dad muestra cómo la asimilación de la derrota del 2 de octubre y el pasado prehispánico estuvo presente en la conciencia colectiva desde los días siguientes. En la crujía C de la cárcel de Lecumberri, los estudiantes presos representaron los textos emblemáticos de la *Visión de los vencidos* (2012) traducidos por Ángel María Garibay, versos de un pasado mítico que actualizaron su significado en el discurso teatral a partir de la experiencia que el espectador tenía de los hechos presentes, como destaca Daniel Meyran en su trabajo sobre el personaje histórico y el teatro del 68, en el que denomina a este proceso de resemantización “traslación referencial” (Meyran, 2007: 138). Así, los versos del “Anónimo de Tlatelolco” cobran nuevas significaciones en la prisión de Lecumberri después del 2 octubre:

El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco

¿A dónde vamos?, ¡oh amigos! Luego, ¿fue verdad? (...).

Y todo esto pasó con nosotros.

Nosotros lo vimos,

nosotros lo admiramos.

Con esta lamentosa y triste suerte

nos vimos angustiados.

En los caminos yacen dardos rotos,

los cabellos están esparcidos.

Destechadas están las casas,

enrojecidos tienen sus muros.

Gusanos pululan por calles y plazas,

y en las paredes están salpicados los sesos.

Rojas están las aguas, están como teñidas,

y cuando las bebimos,

es como si bebiéramos agua de salitre.

Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,

y era nuestra herencia una red de agujeros.

Con los escudos fue su resguardo, pero

ni con escudos puede ser sostenida su soledad.

(*Visión de los vencidos*, 2012, p. 199).

El poema más emblemático en esta línea lo escribió José Emilio Pacheco, quien plantea precisamente en “Lectura de los Cantares mexicanos: Manuscrito de Tlatelolco” (2000), incluido en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* de 1969, el mismo mecanismo de resemantización sobre algunos de los testimonios de los vencidos, que también aparecerán en la obra de poetas como Juan Buñuelos o Benito Balam. El teatro contemporáneo utilizará este recurso de distanciamiento temporal, tan reiterado en la escena del siglo XX, para incluir la asimilación de las historias de México y mezclar tiempos y máscaras de los acontecimientos en Tlatelolco. La intertextualidad del poema náhuatl es evidente, como veremos, tras la muerte de Moctezuma en *Todos los Gatos son pardos*, de Carlos Fuentes (1970, p. 170-173), cuando el coro de augures insiste en Tlatelolco como espacio de pérdida: “AUGUR 1: Tlatelolco será siempre el lugar del crimen (Fuentes, 1970, p. 173)”.

### **EL TEATRO DEL 68 Y LA HISTORIA REPETIDA: *TODOS LOS GATOS SON PARDOS*, DE CARLOS FUENTES**

El caldo de cultivo para un teatro testimonial latinoamericano que llevara a las tablas las experiencias traumáticas de la violencia fue la convulsa situación social y política enunciadas y anunciadas en las líneas anteriores relacionadas con el triunfo de regímenes dictatoriales en buena parte del continente. Las formas de llevar esa violencia al escenario han provocado un debate dramático intenso y prolífico que atiende evidentemente a la coyuntura de cada geografía, de cada compañía, de cada autor. En este contexto, la represión política y sus derivados vertebran el argumento y la puesta en escena de una parte importante del teatro latinoamericano de los años setenta, ochenta y noventa, desde Cuba hasta Buenos Aires, que la crítica continúa abordando a partir de nociones como las de memorialismo o teatro de los muertos (Dubatti, 2014).

La masacre de Tlatelolco provocó entre los dramaturgos una reacción intelectual semejante a la que después acontecerá en las dictaduras del Cono Sur, aunque con la aparente ventaja de la apariencia de libertad que había instaurado el régimen priista en el México postrevolucionario. La dramaturgia mexicana fue progresivamente rescatando del olvido la represión política del 68 a medida que se iban conociendo los verdaderos acontecimientos y a la vez que la historia oficial dejaba paso a los testimonios de los protagonistas y a la desclasificación de documentos políticos y judiciales. Si bien no ha habido en México un tránsito dictadura-democracia como en otros países latinoamericanos, el teatro del 68 está marcado en buena medida por la paulatina reconstrucción de los hechos, lo que ha motivado diferentes propuestas escénicas, desde las más explícitas hasta las más metafóricas, desde Juan Miguel de Mora (1968) y su *Plaza de las tres culturas* hasta las recuperaciones populares que todavía hoy el teatro universitario sigue realizando

en las principales plazas del país.

Olga Harmony (1992) habló sobre una escasez de obras teatrales sobre el tema, aunque recopilaba hasta veinte piezas, entre las que destacan las de algunos de los grandes de la escena mexicana contemporánea como Rodolfo Usigli (*¡Buenas noches señor presidente!* 1972), Emilio Carballido (*La pesadilla, Únete pueblo*), Jesús González Dávila (*La fábrica de los juguetes*, 1973) Juan Tovar (*Coloquio de la rueda y su centro*, 1970) o Pablo Salinas (*Tizoc, emperador*, 1985). La posterior proliferación de obras dramáticas muestra bien a las claras la evolución del tema en la literatura mexicana, que recuperó Tlatelolco al final de los años ochenta y la década de los noventa cuando la verdad histórica quedó demostrada y se hizo pública, marcando así el final de la autocensura y el inicio de un apogeo literario impulsado por las acciones emprendidas en los diferentes aniversarios (Partida, 1987). En 1999, coincidiendo con el treinta aniversario, Felipe Galván compiló una antología, *Teatro del 68*, que vino a sancionar el tópico de Tlatelolco también entre los dramaturgos más jóvenes y otorgó entidad crítica a la noción de Teatro del 68 a partir de trece obras de autores como el propio Felipe Galván, (*Triángulo habitacional: de Tlatelolco a Tlatelolco*, 1997) José Vásquez (*Idos de octubre (68: historia deshabitada*, 1993); Enrique Mijares (*El cerro es nuestro*, 1993; Arturo Amaro /*Rostro de restos*, 1994) o Miguel Ángel Tenorio (*68: Las heridas y los recuerdos*, 1998).

Las diferentes perspectivas de reescritura de la historia en el teatro del 68 han sido revisadas por Sandrine Guyomarch en su tesis doctoral *Théâtre et histoire: le "teatro del 68" au Mexique et le travail de mémoire* (2007), dirigida por Daniel Meyran. El propio Meyran (2007), en un trabajo publicado en la revista *América sin nombre*, contaba más de sesenta textos que se enmarcaban en torno a los acontecimientos de 1968 en México. Sandrine Guyomarch (2007b), en un artículo en el que analiza las obras que se acercan al movimiento estudiantil en tono humorístico, apunta hacia la recurrencia temática como valor fundamental para el acercamiento crítico a las piezas teatrales sobre el 68:

A pesar de lo que podría dejar suponer la expresión ambigua "Teatro del 68", la coherencia de este repertorio no es nada sino temática. Las modalidades de introducción y de representación del movimiento estudiantil, en el seno de las obras del repertorio, son tan variadas que no permiten considerarlo como un género, o un subgénero teatral particular. Así, este repertorio heterogéneo integra casi la totalidad de los géneros teatrales, desde la tragedia - *Tizoc emperador* (1985), de Pablo Salinas- hasta la comedia (2007, pp. 105-106).

De las 63 obras catalogadas por la autora hasta 2006, más de cuarenta remiten a la masacre de Tlatelolco (Guyomarch 2007, p. 106). En los últimos años han aparecido algunas obras nuevas, nuevos homenajes y diferentes montajes, como *Olimpia 68* de Flavio González Mello, que vendrían a completar un corpus, por otro lado, vivo y en constante evolución, cuyas proyecciones de la tragedia del 68 en el siglo XXI procuran también desentrañar el presente.

Jacqueline Bixler (2002) destacó la reflexión sobre la historia repetida y el trabajo de la memoria también en la producción dramática mexicana vinculada al 68. Daniel Meyran (2007, p. 138), como comentábamos, plantea un acercamiento a partir de los términos de “traslación referencial” y “teatralación” para definir el proceso de resemantización de la historia que se produjo en una parte importante de las manifestaciones artísticas tras el 68, que asimilaron la tragedia contemporánea con la reiteración de la violencia del pueblo mexicano y los testimonios de la visión de los vencidos antes y durante la llegada de los españoles. Meyran (2007) alude directamente a cinco obras de teatro que abundan en la interpretación de la violencia repetida que ofreció Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* y en *Postdata*. De *Plaza de las tres culturas*, de Juan Miguel de Mora, se ha ocupado en un trabajo reciente Manuel Aznar (2015). La tragedia *Tizoc emperador* (1985), de Pablo Salinas, la desgrana el propio Meyran en el mismo trabajo de 2007. Las otras tres son *Dos de octubre, debajo de la tierra*, de José Luis Morales (1998), *Triángono habitacional: de Tlatelolco a Tlatelolco*, de Felipe Galván, de la que me ocupé en un trabajo reciente (Sanchis, 2015b) y *Todos los gatos son pardos*, de Carlos Fuentes (1970), sobre la que vamos a reflexionar en las siguientes líneas.

*Todos los gatos son pardos* fue escrita en los meses posteriores al fatídico octubre de 1968 y pudo leerse en el Teatro Universitario de Chapultepec entre un grupo de amigos que sabían que podían ser víctimas de la misma represión gubernamental que trataba de denunciar la obra, como narra el mismo Carlos Fuentes (Fuentes, 1991, p. 8). En 1970 apareció publicada en México y al año siguiente en Barcelona (Fuentes, 1971) y desde entonces ha tenido más de una veintena de reimpresiones y una actualización del propio autor, quien en 1991 revisó el texto y la dramaturgia, agregando personajes, como el de un joven soldado llamado Bernal Díaz del Castillo (Aracil, 2010), y estrenó la obra en Suiza con el nombre de *Ceremonias del Alba*, dirigida por Michel Gobréty (Aracil, 2010, p. 195).

La evolución de la obra dos décadas después resulta significativa, ya que es la prueba evidente de que la reflexión identitaria sobre la esencia de lo mexicano y la revisión de su historia fue una constante desde el 68, que en el caso de Carlos Fuentes había comenzado en sus cuentos iniciales *Los días enmascarados* (1954), pero que se convierte en recurrencia vertebradora de buena parte de su producción literaria posterior, en obras esenciales como *Terra nostra* (1975), *Cristóbal Nonato* (1987) o *El Naranjo* (1994). El escritor mexicano, como agudo ensayista, dejó su testimonio de época sobre el significado del 68 en varios lugares, entre los que destacan los prólogos de *Todos los gatos son pardos* y de *Ceremonias del Alba* y la miscelánea *Los 68* (2005), que además de dos ensayos sobre París y Praga, recoge un interesante prólogo, “El 68: derrota pírrica”, y “Tlatelolco 1968”, un fragmento de la novela *Los años con Laura Díaz*, de 1999.

Beatriz Aracil (2010, p. 195) resume la doble articulación temporal de *Todos los gatos son pardos* y su juego de traslación referencial, en el que la reflexión sobre el poder absoluto de Moctezuma, sobre el abuso de poder de Cortés se convierte en asimilación contemporánea en las figuras del gobierno de Díaz Ordaz:

El autor abordaba el tema de la conquista como forma de indagación en el origen de lo mexicano, en la propia identidad, pero también como ejemplo de un poder opresor, ese poder absoluto de Moctezuma que será sustituido por el poder de la voluntad encarnado en Cortés, trasunto a su vez del gobierno represor de Gustavo Díaz Ordaz que sofocó el movimiento estudiantil de 1968 con la masacre de Tlatelolco (2010, p. 195).

A la luz de los acontecimientos del 68, en los nueve cuadros que articulan *Todos los gatos son pardos* se pueden recuperar diferentes reflexiones que en la recreación teatral de los últimos días de Moctezuma y los primeros de Cortés podrían interpretarse semánticamente atendiendo a los referentes de la época del espectador.

Carlos Fuentes desarrolla en *Todos los gatos son pardos* la concepción indígena de un tiempo circular y de una historia repetida a través de los personajes que rigen los tres grandes tiempos de la identidad mexicana. Rubio (1994), Amaya (2005), Galván y Ramírez (2013) y Vázquez (2013) han insertado de pleno el análisis de la pieza de Fuentes en el debate identitario de la historia de México repetida. El propio Amaya destaca unas palabras de Enrique Florescano en las que el historiador mexicano define muy bien la concepción temporal mítica propia de las culturas precolombinas: “Antes que una temporalidad o una cronología, el pensamiento mítico propone una genealogía, una continua filiación del presente respecto al pasado” (Florescano en Amaya, 2005, p. 23). Esa genealogía continua que estrecha las relaciones temporales se manifiesta en la obra de Carlos Fuentes a través de la presencia de Quetzalcóatl, constante mítica esencial para entender la ordenación del mundo indígena, que explica también el encuentro violento entre dos mundos debido a la interpretación del regreso de Quetzalcóatl que realizaron los sacerdotes de Moctezuma a la llegada de los españoles (Sanchis, 2013, p. 48). Una profecía, la del regreso de Quetzalcóatl, que Fuentes representa en el presente del espectador como una constante de sangre. Después del violento asesinato del joven universitario en la escena final por parte de los granaderos, las luces apuntan al público, donde se focaliza la figura del dios, que regresa, esta vez convertido en público, para encarnar una opresión permitida y repetida. La letanía de uno de los augures de Moctezuma se torna profecía, escrita en el texto con tiempo futuro: “No regresó Quetzalcóatl; llegó otro poder, otro poder, otro poder...” (Fuentes, 1970, p. 168).

Uno de los fragmentos de la pieza más interesantes para nuestra línea de aproximación crítica es el episodio de la muerte de Moctezuma y el canto posterior de los augures. La reinterpretación semántica en este caso es la misma que plantea José Emilio Pacheco en “Lectura de los cantares mexicanos: manuscrito de Tlatelolco” y que representaron los presos de la crujía C de la cárcel de Lecumberri (Sanchis Amat, 2016, p. 180). Carlos Fuentes recurre como estrategia dramática a los versos náhuatl del “Anónimo de Tlatelolco” que antes transcribíamos para cantar la derrota. La *Visión de los vencidos* (2012) de Miguel León Portilla y el padre Garibay había puesto sobre la mesa de la reflexión identitaria en la década anterior estos

testimonios de origen náhuatl que inevitablemente resemantizaron su significado tras la matanza de Tlatelolco. Carlos Fuentes inserta directamente en el texto teatral versos del libro de León-Portilla tras la muerte a pedradas de Moctezuma. El coro de augures se encarga de recitar las letanías de Tlatelolco. La intertextualidad con el poema que narra el final de la conquista que hemos transcrito anteriormente es evidente, literal en algunos parlamentos, asimilados en otros. El AUGUR 1 canta la maldición de Tlatelolco “El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco” (1970, p. 170), que se reitera en los tres episodios o eras que marcan la tragedia de la plaza de los sacrificios. El sacrificio mexicana: “En Tlatelolco asesinó Moctezuma a los soñadores” (Fuentes, 1970, p. 170); el sacrificio español en la Noche Triste: “En Tlatelolco asesinó Alvarado a los danzantes” (Fuentes, 1970, p. 170) y el golpe de fuerza del 68, cuando: “Todos querían huir; algunos escalaron los muros; pero no pudieron salvarse” (Fuentes, 1970, p. 170).

Igual que José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes imita el tono de letanía y la estructura breve y simple del verso náhuatl. El AUGUR 1 fusiona los tiempos a través del adverbio y realiza una profecía hacia el futuro: “Tlatelolco será siempre el lugar del crimen” (Fuentes, 1970, p. 171). La estructura se repite a continuación, cuando los cinco augures alternan frases breves con suspense final para narrar al espectador el final de la conquista, hasta llegar a la representación del coro. Los cinco augures mirando al público y recitando los versos del final de una época, los versos de los vencidos, mientras se activa de nuevo la actualización del significado:

CORO DE AUGURES:

¿Adónde vamos? ¡oh, amigos!

el humo se está levantando; la niebla se está  
extendiendo...

Llorad, amigos:

gusanos pululan por calles y plazas,  
y en las paredes están salpicados los esos.

Rojas están las aguas.

Se nos puso precio.

Precio del joven, del sacerdote,  
del niño y de la doncella.

Llorad, llorad,

Tened entendido que con estos hechos  
hemos perdido la nación azteca  
(Fuentes, 1970, p. 173).

La “teatraslación” definitiva no se produce hasta la última acotación del

dramaturgo en el cuadro noveno, aunque el personaje generador de la obra, Marina, es presentado por Fuentes desde el principio con una dualidad temporal registrada en los tiempos verbales, que no solo apuntan hacia el presente del relato, sino también al presente del espectador: “acaso esta misma tierra es ya, siempre ha sido, la casa de los muertos” (Fuentes, 1970, p. 13); “yo viví esta historia y puedo contarla” (Fuentes, 1970, p. 14).

Sin diálogos, aparecen en escena los mismos personajes que habían representado la disputa del poder territorial y cultural a principios del siglo XVI y “el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy”, como reza el monolito de la Plaza las tres culturas en Tlatelolco. Marina, Moctezuma, Cuauhtémoc, Hernán Cortés, Pedro de Alvarado, los augures, el joven ofrecido en sacrificio en Cholula reaparecen transmutados en personajes contemporáneos protagonistas del mundo de 1968. Todos excepto Quetzalcóatl, a quien apuntan todas las luces del escenario, sentado entre el público, simbólicamente representando su regreso. Carlos Fuentes articula argumentalmente la obra atendiendo a la presencia reiterada de Quetzalcóatl en la historia mexicana, construyendo los tres grandes espacios temporales en los que su regreso se convierte en protagonista de la historia: los sacrificios aztecas, la asimilación del dios con la imagen de Cortés durante la conquista y la llegada del presente manchado de sangre. Un regreso marcado ahora de nuevo por el cambio del poder autoritario, estaba vez del gobierno opresor priista. Transcribo la acotación con la que acaba la obra y donde se produce esta transmutación de la historia, porque es decisiva para entender este cambio referencial absoluto:

El escenario permanece vacío un instante. Luego empieza a llenarse. Entran, en un sentido, varios PENITENTES, de rodillas, con pencas de nopal sobre el pecho; portan un estandarte de la Virgen de Guadalupe en alto; entonan un himno religioso; en sentido opuesto, una banda de mariachis; mientras tocan, se encienden varios anuncios luminosos: FORD, COCA COLA, PAN AM, HILTON, KOTEX, YARDLEY, etc. Los mariachis cantan “Soy puro mexicano”. Aparecen el MERCADER y el PASTOR, vestidos con huaraches y overoles, cargando fardos; los SACERDOTES CHOLULTECAS, vestidos como mozos de restaurant; el MENSAJERO, vestido modernamente, lleva una pancarta del PRI; los SOLDADOS, MAGOS, RECAUDADORES, EMISARIOS y CAZADORES reaparecen vestidos de granaderos; los AUGURES, de policías, el REY DE TEXTOCO es un veterano de la Revolución cargado de medallas; TZOMPANTECUHTLI, un intelectual moderno con libros bajo el brazo; CUITLÁHUAC vestido como general del ejército mexicano; CIHUACÓATL, un limosnero ciego; el PADRE OLMEDO con vestimenta del Arzobispo de México, CACIQUE GORDO vestido como diputado o pistolero mexicano; SANDOVAL, ALVARADO, OLID, ORDÁS Y PORTOCARRERO vestidos como hombres de negocios modernos, con cartapacios; MARINA como general del ejército de los Estados Unidos; le acompaña el MARINERO, con el uniforme de la infantería de marina norteamericana; aparece, por fin, MOCTEZUMA, vestido de negro, con la banda presidencial mexicana (verde, blanco y rojo, el escudo del águila y la serpiente) sobre el pecho. CUAUHTÉMOC como joven a la moda; le acompañan las DONCELLAS de Moctezuma, vestidas de minifaldas; la mú-

sica rock (los Rolling Stones tocando *Let it bleed*) vence a la del mariachi; los jóvenes bailan; los enanos, albinos y jorobados de la corte aparecen con trajes de payasos de carpa, hacen cabriolas, etc. Todos se inclinan ante el público. Entonces, del fondo del auditorio, corre hacia la escena jadeante, perseguido, el JOVEN sacrificado en Cholula; va vestido como estudiante universitario; sube por la rampa; los GRANADEROS y los POLICÍAS disparan contra él; el JOVEN cae muerto a los pies de MOCTEZUMA y CORTÉS. Silencio. Inmovilidad. MARINA se hinca junto al joven muerto, le acaricia la cabeza, luego mira fijamente, intensamente, hacia un punto del auditorio. Todas las luces convergen en ese punto: aparece QUETZALCÓATL. De lo alto del escenario cae una lluvia de zopilotes muertos. (Fuentes, 1970, pp. 186-187).

Después de haber contado al espectador la disputa de los poderes opresores de Moctezuma (el poder de la fatalidad) y de Cortés (el poder de la voluntad) (Aracil, 2010, p. 201), las luchas internas entre los propios mexicas y sus pueblos sometidos y las disputas entre los conquistadores españoles en la ambición de poder en los ocho cuadros anteriores, Carlos Fuentes plantea en escena un giro radical de la interpretación del relato articulada a través de la transmutación de los personajes. El propio Carlos Fuentes escribe en el prólogo de *Ceremonias del Alba* que la obra fue construida como una “respuesta apasionada, inmediata, pero reflexiva, a los acontecimientos de 1968 en mi país” (Fuentes, 1991, p. 7) y este viraje argumental del final de la obra focaliza la interpretación en la violencia repetida de la historia mexicana, en los abusos de poder y en la necesidad del sacrificio de sangre para seguir viviendo, argumento que los sacerdotes cholultecas utilizan para justificar la muerte del joven en sacrificio a Huitzilopochtli (López, Lagunas y Serrano, 2002). SACERDOTE 1: “En el origen de la vida, siempre hay un hecho de sangre: matar para sobrevivir; matar para dar la vida; y sin embargo, conservar lo que debe morir, a fin de que nos siga alimentando y el orden mismo del mundo se mantenga” (Fuentes, 1970, p. 138).

Fuentes otorga el poder opresor de Moctezuma a Gustavo Díaz Ordaz, el presidente de la República que ordenó la represión estudiantil, convierte a Cortés, el invasor, en un capitán estadounidense, instigadores de la nueva ocupación y de la usurpación de poderes, que en plena guerra fría estaba motivando en América Latina una auténtica colonización política, como quedó demostrado con las estrechas relaciones militares con facciones conservadoras de distintos países latinoamericanos. Ambos asisten a la escena final con incertidumbre, con silencio, Moctezuma, Cortés, Díaz Ordaz y el ejército norteamericano forman parte de la historia repetida, la historia de un poder hegemónico que necesita de los sacrificios de sangre para comenzar un nuevo régimen: antes la disputa por la tierra o la conquista española, ahora la victoria del capitalismo.

La nueva pugna de poder se escenifica en la lucha musical entre el emblema mexicano del bolero “soy puro mexicano” y la irrupción de la cultura *poprock* que encarnan unos Rolling Stones que suenan cantando sangre (*Let it bleed*) en la voz

de unos jóvenes rebeldes representados por Cuauhtémoc. Estos jóvenes revolucionarios, con rock y minifaldas, aparecen enfrentados al grupo de hombres de negocios que forman los actores que escenificaron a los hombres de Cortés. Todo el espíritu del 68 en el escenario esperando el fatal desenlace final del joven sacrificado, asesinado a los pies de los opresores (Moctezuma / Díaz Ordaz y Cortés / ejército norteamericano).

A través de la transmutación del JOVEN sacrificado en Cholula (lugar que después será sacrificado por Cortés y sus hombres cuando destruyen las imágenes mexicas) en uno de los jóvenes universitarios del 68 perseguido y asesinado por los granaderos en la Plaza de las tres culturas, Carlos Fuentes entra de lleno en la interpretación identitaria que preparaba esos mismos meses Octavio Paz en sus conferencias en Austin para apostillar *El laberinto de la soledad* y asimila su mensaje al de los jóvenes presos que representaron el *Anónimo de Tlatelolco* en la Crujía C de la cárcel de Lecumberri. Una lectura circular de la historia en la que una constante de sangre vertebraba los momentos decisivos de la identidad mexicana. Una lectura de los sacrificios repetidos. Una lectura teatral de la violencia repetida y de las herencias actualizadas. Como en los versos de Pacheco, *Todos los gatos son pardos* nos recuerda la tragedia actualizada: “y es nuestra herencia una red de agujeros”.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMAYA, C. (2005). Los acontecimientos del 68 como repetición histórica en Todos los gatos son pardos de Carlos Fuentes. *Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey*, (19), 13-42.
- ARACIL, B. (2009). De la intuición a la significación de Bernal Díaz del Castillo en la obra dramática de Carlos Fuentes. *Tema y variaciones de literatura*, (32), 195- 217.
- AYALA, L., Tlatelpas, J. y Ramírez, M. (comps.) (2008). *El libro rojo del 68*. México: FESEAPP DF AC. La Guirnalda Polar. Editorial Cibertaria. Partido del Trabajo DF. Corriente Cultural del Maíz Rebelde.
- AZNAR, M. (2015). Espacio urbano, memoria y violencia en Plaza de las tres culturas, Tlatelolco, de Juan Miguel de Mora. C. Bauer (ed.), *Espacios urbanos en el teatro español del siglo XX y XXI*, (pp. 107-135). Zurich / New York: OLMS.
- BIXLER, J. (2002). Remembering the past: Memory-theatre and Tlatelolco. *Latin American Research Review*. 37(2), 119-135.
- CERÓN, A. (2012). El Movimiento del 68 en México: interpretaciones historiográficas 1998-2008. *Andamios* 9 (20). Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-00632012000300012](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000300012)
- DUBATTI, J. (2014). La violencia en el teatro de los muertos: pérdida, duelo y memoria en el teatro. *Herramienta*, 55. Recuperado de

<http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-55/la-violencia-en-el-teatro-de-los-muertos-perdida-duelo-y-memoria-en-el-teat>

- FUENTES, C. (1970). *Todos los gatos son pardos*. México: Siglo XXI.
- (1971). *Los reinos originarios (teatro hispano-mexicano)*. Barcelona: Barral Editores.
- (1991). *Ceremonias del alba*. Madrid: Mondadori.
- (2005). *Los 68*. México: Mondadori.
- GALVÁN, F. (1999). *Triángono habitacional (De Tlatelolco a Tlatelolco)* en Felipe Galván (ed.). *Teatro del 68*, (pp. 239-256). México: Tablado Iberoamericano.
- y Ramírez, T. I. (2013). Todos los gatos son pardos y el 68, los intelectuales y el PRI. En *Mito y fantasía: una vuelta al origen (aproximaciones a la obra de Carlos Fuentes)*. Tlaxcala: UATX. Recuperado de <http://filosofia.uatx.mx/carlosfuentes/4.pdf>
- GUYOMARCH, S. (2007a). *Théâtre et histoire: le "Teatro del 68" au Mexique et le travail de mémoire*. [Tesis de doctorado dirigida por Daniel Meyran], Perpignan.
- (2007b). El humor en el teatro del 68. *Tema y variaciones de Literatura*, (29), 105-132. Recuperado de [http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2718/El\\_humor\\_en\\_el\\_teatro.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2718/El_humor_en_el_teatro.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- HARMONY, O. (1992). El movimiento del 68 en el teatro mexicano". *Tramoya*, (31), 86-105.
- LÓPEZ, A., LAGUNAS, Z. y SERRANO, C. (2002). *Costumbres funerarias y sacrificio humano en Cholula prehispánica*. México: UNAM
- MAURO, T. (1988). [Los mitos y la historia de Méjico en Carlos Fuentes](#). *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, (2), 9-30
- MEYRAN, D. (2007). Teoría y práctica del personaje histórico: 1968, el personaje histórico y el trabajo de la memoria. El caso de *Tizoc, emperador* de Pablo Salinas (1970). *América sin nombre* (9-10), 133-138.
- MONSIVÁIS, C. (2008). *El 68: La tradición de la resistencia*. México: Ediciones Era.
- MORA, J. M. (1997). Plaza de las tres culturas. En W. López, J. M. Mora y O. Minera (Eds.), *Teatro: La ciudad del México contemporáneo*, vol. VII (pp.115-205) México: Ediciones Escenología,
- PACHECO, J. E. (2000). *Tarde o temprano*. México: FCE.
- PARTIDA, A. (1987). El teatro en México. Antes y después del 68. *Revista Universidad de México* 42(432), 3-9.
- PAZ, O. (1970). *Postdata*. México: Siglo XXI.
- (1995). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.

- PONIATOWSKA, E. (2009). *La noche de Tlatelolco*. México: Era.
- RUBIO, I. (1994). Historia y teatro en todos los gatos son pardos. *Revista Canadiense de Estudios hispánicos*, 18(3), 437-444.
- SALINAS, P. (1985). *Tizoc Emperador*. México: UAM-Xochimilco.
- SANCHIS, V. M. (2016). La reescritura de la historia en algunos textos de la poética coloquial latinoamericana: Ernesto Cardenal y José Emilio Pacheco. *Philobiblion: Revista de literaturas hispánica* (2), 169-184.
- (2015a). Entre Tlatelolco y Tlatelolco: voces de la poesía mexicana en torno al 2 de octubre de 1968. *Telar* (13-14), 150-165.
- (2015b). De Tlatelolco a Tlatelolco: reinterpretaciones del 2 de octubre en el teatro mexicano contemporáneo. En B. Aracil y M. Ruiz (eds.), *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, (pp. 107-120). Madrid: Visor.
- (2013) El regreso de Quetzalcóatl o el agujero de la conquista: la apropiación del mito en la *Crónica de la Nueva España de Francisco Cervantes de Salazar*. En Rovira, J. C. y Valero, E. (eds.). *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, (pp. 45-56). Madrid: Iberoamericana.
- Teatro del 68* (1999). Puebla: Tablado Iberoamericano.
- VÁZQUEZ, Jorge (28 de septiembre 2013). Todos los gatos son pardos. Apuntes sobre el 2 de octubre. *Tachas*. Recuperado de <http://www.eslocotidiano.com/articulo/tachas-17/todos-gatos-son-pardos-apuntes-2-octubre/20130928021359005480.html>
- Visión de los vencidos* (2012). Ed. de Miguel León-Portilla y trad. de Ángel María Garibay. México: UNAM.