

## La Revolución en la mirada ajena: *Gringo viejo*, de Carlos Fuentes\*

Manuel Ángel Vázquez Medel  
Universidad de Sevilla

### 1. LA REVOLUCIÓN MEXICANA: ACONTECIMIENTOS E INTERPRETACIONES

La Revolución Mexicana, como conjunto de acontecimientos –precedidos por otros que constituyen su fermento y sus raíces, y abierta de algún modo hasta el presente– se extiende, como es bien sabido, de 1910 a 1929, e incluso hasta 1945. Estas fronteras cronológicas, que delimitan un período extraordinariamente complejo, están marcadas, en su inicio, por el Plan de San Luis, que ordena la actividad revolucionaria de los dirigentes más destacados de la oposición al “porfiriato” (Madero, Zapata y Orozco) y, en un cierto término *ad quem*, por la institucionalización del proceso revolucionario (con la consiguiente detención de las medidas inspiradas en el ideario revolucionario) e incluso del Partido Revolucionario Mexicano, que pasa a llamarse, precisamente, Partido Revolucionario Institucional. Sabemos que, con todo, muchos de los problemas y conflictos que pusieron en marcha el proceso revolucionario no han sido aún resueltos y periódicamente resurgen brotes insurreccionales que, ya en otras coordenadas, se empeñan en marcar la dimensión cíclica del tiempo.

El período revolucionario más intenso –el que nos interesa especialmente a nosotros– se sitúa entre 1910 y 1920 (asesinato de Carranza y comienzo del período presidencial de Obregón), y parte en dos la historia de México, como también quedara rota en su tiempo por la irrupción de los conquistadores y colonizadores españoles. Si ésta supuso la pérdida de una identidad compleja, ahora el proceso revolucionario supone una recuperación compleja de una identidad replanteada.

Hay quienes, en el análisis de una realidad cualquiera, vuelven los ojos hacia los acontecimientos, hacia la historia bruta, los hechos (esos frente a los cuales no cabrían argumentos), procurando distinguirlos de las interpretaciones con las que, inevitablemente, siempre se nos ofrecen. Pero las interpretaciones (sean o no correctas) son tan reales como los acontecimientos mismos, interfieren con ellos y articulan planes de actuación: inciden en la vida cotidiana. Si ello es así siempre, cuando nos enfrentamos al análisis de acontecimientos fundantes, esta misma naturaleza, que roza la esencia del mito no puede ser separada de la desnuda constitución de lo sucedido.

---

\* Conferencia pronunciada en el **II Encuentro**, cit. Fue complementada con la proyección de la película de Luis Puenzo –1989– *Gringo viejo*.

Afortunadamente, la nueva historiografía no aspira a una articulación aséptica del discurso histórico, que sabe imposible. Y si el intento de construir un discurso factual, con voluntad de correspondencia con lo sucedido, le aproxima a los hechos en sí mismos, sabe que pierde perfiles, ángulos de contemplación, lecturas profundas de aquello que, lejos de ofrecerse en sí, se articula como reverberaciones en los individuos y grupos que constituyen la sociabilidad. El pulso de ese latido suele darse en el discurso artístico –fictivo por su propia naturaleza– que, en ese desamarre de la servidumbre del dato, la fecha y los personajes, encuentra la necesaria libertad para acercarnos al fondo complejo e inasible en el que se acrisolan los materiales de la historia.

México será ya siempre otro espacio –simbólico y real– tras la revolución. Como la revolución será ya siempre otra, según hemos de ver, constituida en la mirada sucesiva de Carlos Fuentes.

Los rasgos más destacados de la experiencia y de la cultura derivada del movimiento revolucionario han quedado establecidos de muy diversos modos y en un modelo conflictivo en esa obra de Octavio Paz que siempre constituye una referencia obligada, y que cada vez que releemos nos reserva matices que en otras lecturas pudieron pasar inadvertidos: *El laberinto de la soledad*. Esquemáticamente han sido apuntados por Marta Portal (1980: 31-32):

- a) El descubrimiento de México –como escenario y como argumento– por los mexicanos.
- b) La recuperación de México para los mexicanos, la integración nacional, la conciencia de la mexicanidad.
- c) La recuperación del indígena como elemento constitutivo de la realidad social nacional.
- d) El encuentro y el abrazo –a veces mortal– del mexicano con el otro mexicano, y el subsiguiente descubrimiento patético de los rasgos esenciales del ser mexicano.
- e) La conciencia revolucionaria de las masas; su dignidad de pueblo capaz de cambiar su destino.
- f) Inversión de un complejo de inferioridad.
- g) Anticlericalismo. La Iglesia católica deja de ser portavoz de la voluntad divina.
- h) Un nuevo lenguaje ideológico”.

Además –añade– “la Revolución Mexicana supuso también una toma de conciencia del mexicano de su ser frente a los modos europeos importados”.

Esta visión esquemática obvia un importante rasgo que no podemos pasar por alto: también la Revolución Mexicana supuso una transformación en la imagen que de México se hacían quienes vivían fuera de sus fronteras. En un mundo marcado por los procesos de globalización planetaria, esta percepción externa tiene tanta o más importancia que la propia autopercepción.

Un instrumento decisivo para el desarrollo de la autoconciencia ha sido la novela. No olvidemos que la novela guarda aún latentes potencialidades del género épico, a la vez que, en el siglo XX se abre con ductilidad a todas las posibilidades de los géneros periodísticos (especialmente

la crónica) y ensayísticos. La revolución encuentra en las diversas formas narrativas (literaria, fílmica, pictórica, musical) un instrumento poderoso de análisis, a la vez que la narrativa mexicana contemporánea encuentra en la revolución su territorio fundacional. En el primero de los relatos de esa obra de recapitulación que es *El naranjo*, Carlos Fuentes (1993: 60) dice: "Me pregunto si un evento que no es narrado, ocurre en realidad. Pues lo que no se inventa sólo se consigna. Algo más: una catástrofe (y toda guerra lo es) sólo es disputada si es narrada. La narración la sobrepasa. La narración disputa el orden de las cosas. El silencio lo confirma". Invención, sobrepasamiento, organización de la realidad, lo que sabemos con Fuentes es que en el corazón mismo de la revolución hay muchas fuerzas en juego; muchos puntos de vista; una constante tensión entre lo individual y lo colectivo que se articula a través de una dinámica que corresponde en su palabra perfectamente a la noción bajtiniana del dialogismo: cada ser concreto transido, cruzado por toda la materia que le constituye, a la vez que la constitución social de la realidad se forja en ese entrecruzamiento de individualidades. "El nosotros de la novela actual –había declarado Fuentes en una entrevista con M<sup>a</sup> Victoria Reyzábal (AA.VV., 1988: 89)– no es un estrecho canon decimonónico (personajes, trama, linealidad) sino un horizonte muy ancho en el que dialogan no sólo personajes sino como quieren Bajtin y Broch, civilizaciones, tiempos históricos alejados, clases sociales, figuras aún borrosas y sin definición psicológica, lenguajes. La autobiografía, dentro de este horizonte, es apenas punto de referencia mínimo. Todos formamos parte de nuestra propia subjetividad y de nuestra propia colectividad, pero resulta que ambas son parte de nuestra personalidad. La subjetividad es nuestra, pero la colectividad también. Lo demás es el duro mundo de la materia".

Sin entrar en cuestiones críticas de detalle, sabemos que paralelamente a los años iniciales del proceso revolucionario armado se desarrolla una narrativa testimonial que tiene carácter documental (muchas veces auto o pseudobiográfico) y comprometido con el proceso. Sea para expresar el entusiasmo o –lo que es más frecuente– el desencanto y el escepticismo, esta narrativa encontrará en Mariano Azuela el punto inexcusable de referencia. Y si *Andrés Pérez, maderista* (1911) es un diagnóstico en la misma raíz del proceso revolucionario que ya intuye males inevitables, *Los de abajo* (1916) es el gran paradigma de un estilo narrativo documental que hay que considerar cerrado con *Pedro Páramo* (1955) como acertadamente indica Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*. Entre una y otra fecha novelas como *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán o *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, marcan puntos de avance y de inflexión. En este horizonte *Gringo viejo*, que introduce de un modo radical la mirada ajena, también marca una pauta posterior de extraordinaria importancia.

## 2. LA REVOLUCIÓN MEXICANA VISTA DESDE FUERA

Desde sus momentos iniciales, la Revolución Mexicana despertó un gran interés en todo el mundo. Para una adecuada comprensión del proceso hemos de acudir, por ejemplo, a investigadores como el francés Jean Meyer o el americano John Womack. Muy especial fue, en efecto, el interés de ese vecino del norte que ha establecido una de las topificaciones de la realidad mexicana, supuestamente demasiado lejos de Dios y demasiado cerca de los Estados Unidos. Los

intereses de propietarios norteamericanos en México determinaron en buena medida la implicación incluso militar de Estados Unidos cuando en 1913 se produce una reacción liberal –dirigida por Carranza, Obregón, Calles y Pancho Villa– en contra del gobierno conservador impuesto por Huertas. La intervención americana en apoyo de las posiciones constitucionalistas que representa Carranza sólo terminará formalmente con la entrada de éste en Ciudad de México y el abandono de las tropas del país en 1914, ya que a pesar de la elección de Eulalio Gutiérrez como presidente provisional de la República, Carranza seguirá ejerciendo el poder efectivo con apoyo americano.

Periodistas, cineastas, escritores norteamericanos se sintieron atraídos por un país en ebullición en el que la vida adquiriría una nueva dimensión en la proximidad y la amenaza constante de la muerte, convertida en compañera de cada día. Ellos ofrecieron visiones muy distintas que, incluso en su voluntad periodística y testimonial no dejan de tener ciertas implicaciones interpretativas que nos aproximan al pulso de lo artístico. Bastaría citar como testimonio de ello *México insurgente (La revolución de 1910)*, de John Reed que apunta hacia ese periodismo más cuidado y alejado de la rapidez y la mera coyuntura, que ya se practicara por parte de algunos corresponsales –como el joven Winston Churchill– con ocasión del desastre español en Cuba en 1898. Pero hay algo más que nos interesa de este singular observador de los procesos revolucionarios de su tiempo y sobre todo, de la revolución soviética, cuyas crónicas se recogen en *Los diez días que conmovieron al mundo*: su actitud de respeto ante los mexicanos frente a la política intervencionista americana. Como se nos indica en la nota de presentación a la edición que utilizamos de *México insurgente* (1985: 7):

*En efecto, en unos Estados Unidos plenamente inmersos en la política de permanente intervencionismo directo en las cuestiones internas de los países integrantes del resto del continente, Reed se presenta como un enérgico elemento crítico acerca de la misma. México insurgente es de hecho el primer reportaje de índole imparcial escrito acerca de esta actitud norteamericana con respecto a los países de su área de directa influencia. El carácter de su autor, decidido partidario de la plasmación de transformaciones sociales y económicas allí donde se mostrasen imprescindibles, se manifestaría incapaz de admitir la presión de una fuerza exterior y superior dirigida en contra de lo que él consideraba legítimos y exclusivos derechos de los mexicanos a hacer su revolución.*

La mirada ajena, la mirada de ese otro inicialmente no comprometido con lo que está sucediendo, se va a convertir en un factor de primer orden, en un espejo más añadido a esa sala de espejos en que un pueblo ajeno a su propia identidad procura contemplarse. Sucumbir a una dinámica interpretativa que se agota en sí misma es el peor de los servicios que puede hacerse a un proceso llamado no sólo a la conquista de una condiciones dignas de vida que se negaban a las grandes masas campesinas, sino también de una identidad que debe aparecer, precisamente, desde la alteridad.

Carlos Fuentes, lo veremos de inmediato, va a introducir esa mirada ajena sobre la Revolución Mexicana desde muchos ángulos distintos: desde la diferencia que le proporciona su lejanía espacial y temporal con los hechos, pero también haciendo suyos otros horizontes que hasta

entonces habían sido obviados. Por ejemplo, el de la burguesía mexicana (“Hubo que esperar hasta Carlos Fuentes y *La región más transparente* para que, al fin, apareciesen en nuestras letras el rostro y el habla de la burguesía mexicana”, nos dice O. Paz, 4, 1991: 261). Por ejemplo, el de un gringo viejo que cruza la frontera para encontrar la muerte. Y que, al hacerlo, a la vez que recupera una dimensión plena y conflictiva de vida, ayuda a retirar algunas máscaras que encubren la realidad de México.

Afirmaba Octavio Paz en su conversación con Claude Fell, “Vuelta a *El laberinto de la soledad*” (8, 1993: 249): “Llamar ‘revolución’ a los cambios y trastornos que se iniciaron hacia 1910 es, quizá, ceder a una facilidad lingüística. Años más tarde, al repensar el tema de los grandes trastornos y conmociones del siglo XX, he llegado a la conclusión de que hay que distinguir entre revolución, revuelta y rebelión (...) Las revoluciones, hijas del concepto de tiempo lineal y progresivo, significan un cambio violento y definitivo de un sistema por otro. Las revoluciones son la consecuencia del desarrollo, como no se cansaron de decirlo Marx y Engels. Las rebeliones son actos de grupos e individuos marginales: el rebelde no quiere cambiar el orden, como el revolucionario, sino destronar al tirano. Las revueltas son hijas del tiempo cíclico: son levantamientos populares contra un sistema reputado injusto y que se proponen restaurar el tiempo original, el momento inaugural del pacto entre los iguales”. Paz añade que son varios fenómenos los que se dan en los trastornos en México entre 1910 y 1929: fundamentalmente, una revolución de la burguesía y de la clase media para modernizar el país, que es la que ha triunfado en cierto modo (con sus ventajas e inconvenientes); por otra parte, la revuelta zapatista de los campesinos del sur, que propugnaban la vuelta a la propiedad comunal de la tierra inspirada en el mito de los orígenes. El escenario que construye *Gringo viejo*, de la mano del general Arroyo, tiene mucho más que ver con este sentido de la revuelta que con un levantamiento estrictamente revolucionario.

### 3. LA REVOLUCIÓN MEXICANA EN CARLOS FUENTES: CLAVES

Francisco Javier Ordiz en su ya imprescindible monografía *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes* establece –hasta 1987– tres etapas perfectamente definidas en la trayectoria de nuestro autor. La etapa inicial, que se extendería desde 1949 hasta 1964 abarca sus obras juveniles y sus primeras novelas importantes. En esta fase se apuntan ya algunas de sus constantes temáticas, y adquiere un lugar central la búsqueda de la identidad mexicana: “En sus primeros relatos (*Los días enmascarados*, *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz* especialmente) el autor trata de encontrar una definición para el México contemporáneo a través de la historia y la mitología prehispánica, factores que para él explican en gran medida la esencia profunda de la nación. Como fondo latente de sus inquietudes se trasluce una clara intención de denuncia del estado de un país que cuenta con unos desequilibrios sociales brutales que, paradójicamente, han sido consagrados por los vencedores de la revolución” (F.J. Ordiz, 1987: 65). Ya en esta etapa, junto con otras influencias innegables de compatriotas como Alfonso Reyes y Octavio Paz, la apertura –que es una constante– de Fuentes hacia las diversas formas de la narrativa universal le permitirá avanzar en la experimentación formal en el lenguaje y la articulación simbólica que constituyen sin duda uno de los rasgos mayores de la narrativa de nuestro autor. Como afirma Octavio Paz (4, 1991: 372), “El eje invención verbal y crítica del lenguaje rige toda la obra de Fuentes, con la excepción de *Las buenas*

*conciencias*, intento poco afortunado de regreso al realismo tradicional. Cada una de sus novelas se presenta como un jeroglífico; al mismo tiempo, la acción invisible que las anima es una apasionada, tenaz tentativa por descifrar ese jeroglífico. Cada signo emite otro signo: la ciudad de México nos remite a Ixca, éste a Artemio Cruz (el anti-Ixca, el hombre de acción) y así sucesivamente de novela a novela y de personaje en personaje. Fuentes interroga a esos signos y los signos lo interrogan: el autor es otro signo. Escribir es la incesante interrogación que los signos hacen a un signo: el hombre; y la que ese signo hace a los signos: el lenguaje”.

La segunda etapa, la más fecunda, original y representativa, se extendería desde 1964 a 1980: “El abandono de las abundantes disquisiciones teóricas generadas por la ‘filosofía de lo mexicano’ se manifiesta ya en *Cantar de ciegos*, y el autor, sin perder nunca de vista su país, tenderá en el futuro hacia temas más universales como los tratados en obras como *Zona sagrada*, *Cumpleaños*, *Cambio de piel* o *Terra nostra*. El mito se convierte en el polo central alrededor del cual van a gravitar los distintos componentes del relato, funcionará como estructura subyacente, como categoría de pensamiento creadora de un determinado ‘ambiente’, como forma de denuncia social y, en general, como perspectiva de análisis de la Historia, contemplada en un sentido cíclico y apocalíptico” (F.J. Ordiz, 1987: 65).

Finalmente, entre 1981 y 1985 (momento en que cierra la obra referida el análisis de su trayectoria) Fuentes, en *Agua Quemada* y *Gringo viejo* “abandona la experimentación formal y los temas míticos manifiestos y regresa al relato tradicional y a las preocupaciones formales y ‘localistas’ del principio, en un tono de añoranza del pasado y de una visión desesperanzada del presente y del futuro” (F.J. Ordiz, 1987: 65-66). Habrá que indicar que, al menos en lo que se refiere a *Gringo viejo* el abandono de los temas míticos manifiestos no es tal y que, desde luego, en su latencia adquieren más peso que nunca.

Con posterioridad, como es sabido, Fuentes ha publicado *Cristóbal nonato* (1987), *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1989), *La campaña* (1990), *El naranjo* (1993), obra con la que se cierra el ciclo narrativo denominado *La edad del tiempo* y cuyo perfil nos aclara ese vasto mosaico que han ido construyendo las obras diversas de Fuentes bajo el signo y el peso de una temporalidad que definitivamente signa y marca el humano vivir... *Diana, o la cazadora solitaria* (1994) y *Las fronteras de cristal* (1996) culminan por el momento una obra narrativa fascinante que confirma a Fuentes como uno de los mejores narradores del presente siglo. Los ensayos *Valiente mundo nuevo* (1990) y *El espejo enterrado. Reflexiones sobre España y el nuevo mundo* (1992) iluminan no sólo el objeto de su reflexión, sino también una importante zona interpretativa de su obra creativa. Una nueva consideración crítica de su producción última en sí misma y en relación con su obra anterior se hace verdaderamente necesaria.

#### 4. GRINGO VIEJO

*Gringo viejo* novela publicada en 1985 y llevada al cine por Luis Puenzo forma parte del cuarto bloque de *La edad del tiempo*, significativamente titulado *El tiempo revolucionario*, junto con la titulada *Emiliano en Chinameca*.

En una "Nota del autor" situada al final del volumen se nos indica que "este libro fue comenzado en un tren entre Chihuahua y Zacatecas en 1964 y terminado en Tepoztlán, Morelos, en 1984". Aunque no sabemos qué partes de la obra corresponden a cada momento de ese extenso arco temporal de dos décadas, no deja de ser interesante que su escritura recorra ese período que Ordiz caracteriza por la experimentación y el fuerte experimentalismo, mientras que, paradójicamente, marcaría una nueva fase contrapuesta a la anterior, tanto en la recuperación de ciertos temas como en el desarrollo discursivo. Es una advertencia de hasta qué punto, sin negar la progresión y el despliegue de una obra tan extensa como la de Fuentes, hemos de reconocer en toda ella una trabada unidad, que es la que su autor parece querer proporcionarle bajo la consideración unitaria de *La edad del tiempo*.

En la nota del autor, al final del volumen, se nos indica algo acerca del protagonista que da nombre a la obra y que, paradójicamente, no aparece nunca mencionado por el suyo en todo el texto (tal vez porque su nombre sea, también, una máscara de la que el gringo viejo ha querido desprenderse al cruzar la frontera; "Nunca supimos cómo se llamaba de verdad", nos dice en el capítulo II el coronel Frutos García): "En 1913, el periodista norteamericano Ambrose Bierce, misántropo, periodista de la cadena Hearst y autor de hermosos cuentos sobre la Guerra de Secesión, se despidió de sus amigos con algunas cartas en las que, desmintiendo su reconocido vigor, se declaraba viejo y cansado. / Sin embargo, en todas ellas se reservaba el derecho de escoger su manera de morir. La enfermedad y el accidente –por ejemplo, caerse por una escalera– le parecían indignas de él. En cambio, ser ajusticiado ante un paredón mexicano... 'Ah –escribió en su última carta–, ser un gringo en México; eso es eutanasia.' / Entró a México en noviembre y no se volvió a saber de él. El resto es ficción." (C. Fuentes, 1985: 191).

¿Quién es, en realidad este Ambrose Bierce que sirve a Fuentes como excipiente, como punto de partida de una creación fictiva? ¿Quién es este gringo viejo y sarcástico que define en su obra *El diccionario del diablo* 'evadirse' como "cambiar los peligros e inconvenientes de una residencia fija por la seguridad y comodidad de un viaje"; lo 'prohibido' como lo "investido con un encanto novedoso e irresistible"; la 'filosofía' como "ruta con muchos atajos, que lleva de ninguna parte a nada"; el 'genio' como "cualquier tipo de superioridad mental que capacita a su poseedor para vivir aceptablemente de sus admiradores y emborracharse ininterrumpidamente sin vergüenza" o la 'revolución' como "cambio brusco de la forma de desgobierno (...) por lo general acompañadas por gran derramamiento de sangre, pero se considera que el asunto vale la pena; quienes así lo consideran son beneficiarios de la revolución cuya sangre no es derramada"?

Ambrose Gwinnett Bierce (1842-1914) fue soldado –participó como voluntario en la Guerra Civil americana, de la que extrajo abundante materia para sus relatos–, periodista desde que comenzara la colaboración con *New Letters* en 1866, periódico que dirigiría de 1868 a 1872; también, escritor que se inscribe en una corriente de pesimismo del pensamiento y la literatura americanos junto a Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Edgar Allan Poe o Stephen Crane. Formado en el seno de una familia rural calvinista, vivió varios años activos (1872-1875) en Inglaterra, donde se trasladó financiado por su suegro. De la fecundidad de este corto período dan fe sus colaboraciones

en *Le Figaro*, *Fun* y *Alta California*, así como sus tres libros *The Fiend's Delight* (Las Delicias del Diablo), *Nuggets and Dust Panned Out in California* (Pepitas y polvo de oro extraídos en California) y *Cobwebs from an Empty Skull* (Telarañas de una Calavera Vacía).

De nuevo en California en 1875, comienza a publicar en *Argonauts* las definiciones satíricas —a veces llenas de mordacidad y amargura— que reuniría en su famoso *The Devil's Dictionary* (El Diccionario del Diablo). Tras una efímera experiencia comercial en Dakota, Bierce seguirá ejerciendo el periodismo en San Francisco, primero como director asociado del *Argonaut* más tarde como director del *Wasp*, para trabajar, finalmente al servicio de Willian Randolph Hearts en el *San Francisco Examiner*, donde se convierte en "Bitter Bierce", "el amargo Bierce", juzgando con dureza y a veces desprecio a los hombres de la vida pública, especialmente políticos y literatos.

Su éxito como periodista contrasta con su fracaso familiar: su mujer le abandona ante una sospecha de infidelidad y uno de sus hijos muere en un duelo por una mujer. A pesar de ello, afronta con entereza su situación y escribe entre 1888 y 1891 sus mejores relatos: *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (Un Suceso en el Puente sobre el Río Owl) y *The Death of Halpin Frayser* (La muerte de Halpin Frayser).

En 1897 sigue su carrera en Washington donde continúa empleado por Hearst, y se dedica los últimos años de su vida a recopilar y corregir sus *Collected Works* (Obras Completas). "Culminada esta labor exhaustiva y agotadora —se nos indica en la "Noticia sobre el autor" que precede una reciente edición española de *El diccionario del diablo* (A. Bierce, 1996: 7-8)—, Bierce cierra su libro. Entonces, y sólo entonces, a sus setenta años, agobiado por el asma y hastiado de la vida, inicia un viaje al pasado del que no regresaría. Con la calma que caracteriza al que ha tomado una decisión irreversible, recorre en solitario los campos de batalla de su juventud, los lugares, ahora plácidos, en los que su joven espíritu romántico había recibido, como un mazazo, las impresiones de tantas atrocidades como genera una guerra. Cumplida esta visita ritual, obtiene una acreditación para poder viajar a Méjico, que se encuentra en plena revolución. A finales de 1913 —no se conoce la fecha con exactitud— pasa la frontera. El día de Nochebuena de ese mismo año envía dos telegramas que constituyen su *canto de cisne*, como el último eco de una voz que se pierde en una sima desconocida y misteriosa. Nunca más se supo acerca de su suerte. La fecha de su muerte se desconoce".

Es evidente que estamos ante un personaje verdaderamente fascinante. Quizás Bierce se considerara a sí mismo como un entrometido ("persona que critica severamente todo lo que no es capaz de ser o hacer"), un hombre duro que perdió pronto el entusiasmo ("trastorno de la edad juvenil, curable mediante pequeñas dosis de arrepentimiento y aplicaciones externas de experiencia"). No tenía Bierce una opinión positiva de la mujer, a la que caracteriza como "animal que vive habitualmente en la vecindad del hombre, y que es rudimentariamente domesticable (...) De todas las bestias de presa, la mujer es la especie más ampliamente difundida: infesta todas las regiones habitables del globo, desde las montañas aromáticas de Groenlandia hasta las costas morales de la India. Su nombre popular (loba) es incorrecto, porque la mujer pertenece a la especie del gato. La mujer se mueve con gracia y suavidad, especialmente la variedad norteamericana (*Felis*

*pugnans*), que es omnívora, y puede aprender a callar". Ciertamente, tampoco es positiva la consideración de los hombres, por más que su definición se aplique más genéricamente a todos los seres humanos: "Animal tan extraviado en la complaciente contemplación de lo que cree ser que no tiene en cuenta lo que indudablemente debería ser. Su ocupación principal es la exterminación de otros animales, así como la de los de su propia especie; a esta última, sin embargo, la multiplica con tanta insistencia que infesta toda la tierra habitable, y también Canadá".

Bierce, con este ácido sentido del humor, deja traslucir su opinión sobre la realidad de un modo crítico, original, fascinante. Nos dirá, por ejemplo, que la paz es, "en política internacional, período de estafa entre dos períodos de lucha", el patriotismo "basura combustible siempre dispuesta para que la incendie la antorcha de cualquier ambicioso que quiera iluminar su propio nombre" y el parásito, "funcionario útil que se encuentra con frecuencia editando un periódico".

Pero hay un momento en el que Bierce parece olvidar el carácter de su obra y nos habla muy en serio. Incluso con una intensidad fuertemente poética. Precisamente, cuando se trata del tiempo y, especialmente, del pasado: "Esa minúscula fracción de la eternidad de la que tenemos un leve y lamentable conocimiento. Una línea móvil llamada Presente separa al pasado de un período imaginario conocido como el futuro. Estas dos grandes divisiones de la eternidad, una de las cuales está siempre borrando a la otra son completamente disímiles. Una es oscurecida por el dolor y la emoción, la otra brilla en su prosperidad y júbilo. El Pasado es la región de los sollozos, el Futuro el reino de las canciones. En uno se agazapa la memoria, cubierta con un sayal y cenizas, murmurando oraciones penitentes; en el otro, iluminada por los rayos del sol, vuela libre la esperanza, invitando a visitar los templos del éxito y las glorietas de la comodidad. Sin embargo, el Pasado es el Futuro de ayer, y el Futuro el Pasado de mañana. Ambos son una misma cosa: el conocimiento y el sueño".

Es evidente que, como nos dice Fuentes en su nota final a *Gringo viejo*, excepto los escasos datos que tenemos sobre su resolución de cruzar la frontera con México y elegir su forma de morir, el resto de cuanto se nos relata en la novela es ficción. Sin embargo, también lo es que el personaje presentaba extraordinarias potencialidades y que Fuentes las ha aprovechado magníficamente bien.

Pero este "gringo viejo" no es el único protagonista del relato. Comparte su espacio –y los últimos e intensos días de vida– con otros dos seres radicalmente caracterizados en su individualidad, pero también portadores de elementos arquetípicos que trascienden todo tiempo y lugar: una joven solterona de treinta y un años, con un padre que marchó a Cuba y nunca regresó, que acude para enseñar a los niños de los Miranda (dueños de la mitad del estado de Chihuahua y parte de los estados de Durango y Coahuila también) y acaba aprendiendo lo que jamás en su vida había sido capaz, y que queda definitivamente marcada por su experiencia; y el joven general Tomás Arroyo, hijo bastardo de un padre al que desea matar para vengar a la madre mancillada, hijo del silencio ("el hijo de la parranda, el hijo del azar y la desgracia", p. 69), heredero de la propiedad por apropiación de un mito de los orígenes, criatura encantada, hechizada fatalmente por su conflicto, que también debe morir joven para no ser un corrompido que olvide los ideales de la revolución. O más bien de lo que es verdaderamente para él: rebelión contra su padre y contra los usurpadores de la propiedad y por ello,

revuelta, vuelta a los orígenes de un tiempo mejor que aseguraba a los campesinos la propiedad de la tierra. Finalmente, el pueblo que participa en el proceso revolucionario y que a veces se nos antoja que adopta la función de un coro en la tragedia griega, especialmente al final del capítulo IX.

*Gringo viejo* es, sobre todo, una novela de cruce de fronteras, fronteras a la vez extraordinariamente reales, fronteras simbólicas: "¿Y la frontera de aquí adentro?", había dicho la gringa tocándose la cabeza. "¿Y la frontera de acá adentro?", había dicho el general Arroyo tocándose el corazón. Hay una frontera que sólo nos atrevemos a cruzar de noche –había dicho el gringo viejo–: la frontera de nuestras diferencias con los demás, de nuestros combates con nosotros mismos.". ¿Cruzó esa frontera el gringo viejo? Parece que sí, y en ese cruce encontró la muerte: "El gringo viejo se murió en México. Nomás porque cruzó la frontera. ¿No era ésa razón de sobra? –dijo el coronel Frutos García" (p. 20).

"*Gringo viejo* –nos dice Lundkvist– da un paso adelante en la temática central de Fuentes: por una parte los avatares de la Revolución Mexicana con sus diferentes manifestaciones de terror y su profundo sentir popular, hasta llegar a la degeneración del compromiso final con el capitalismo rapaz, el dominio y la corrupción de una clase burguesa sin escrúpulos así como la continuidad de la expoliación de las masas populares mexicanas. Por otra parte, esa obsesión de Fuentes, y probablemente de cada mexicano, que es la tensa relación entre los Estados Unidos y México". Y Añade: "Fuentes ha tratado de unir su visión mexicana con la manera que su vecino tiene de ver los acontecimientos. De este modo vuelve a convertirse en un cruzador de fronteras, esclareciendo, desde dentro, las viejas contradicciones entre los dos países y pasando en claro lo especialmente mexicano y lo típico norteamericano" ("Prólogo" de A. Lundkvist a C. Fuentes, 1985: 7).

¿Cómo aparece aquí México? En primer lugar, como un espacio, a la vez terriblemente real y terriblemente imaginario que desaparece al cruzar la frontera hacia Estados Unidos; pero también como los restos de un polvo memorioso que quiere regresar constantemente a un territorio y unos orígenes perdidos. Por ello, porque la memoria es memoria de una desposesión –dirá Frutos García– "nuestro rencor y nuestra memoria van juntos" (p. 23).

Sin embargo, los gringos, que tienen sobre los mexicanos la ventaja de ser un misterio al que éstos no saben cómo tomar, si como amigos o como enemigos, son los que, desde su distancia, crean estereotipos, como el del viejo tirano William Randolph Hearst: "Pobre México, tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos".

México es sobre todo un lugar vivo por su extraordinaria proximidad a la muerte, donde la experiencia adquiere una extraordinaria densidad; un ámbito, también, para la resurrección de los sentidos, para la resurrección de la carne antes de la muerte. Ya había señalado tempranamente Paz: "El cuerpo ocupa un lugar central en el universo de Fuentes. El frío, el calor, la sed, la urgencia sexual, la fatiga, las sensaciones más inmediatas y directas; y las más refinadas y complejas: las combinaciones del deseo y la imaginación, los desvaríos, las alucinaciones de los sentidos, sus errores y sus adivinaciones. La pasión erótica es cardinal y, por lo tanto, lo es también la imaginación, su doble implacable" (373-374).

También –es verdad– México es el ámbito del doble. De todo lo que se desarticula en su propia realidad y su contraria, su contradictoria, su complementaria. Por ello, porque la identidad se traza en este juego, van a adquirir también aquí una importancia esencial los símbolos de las máscaras (aunque no tan explícitamente) y los espejos.

Los norteamericanos –eso dicen– fueron a salvar a Cuba; ahora vienen a salvar a México, pero “el viejo le había dicho que en México no había nada que someter y nada que salvar”: “Esto es lo que nos cuesta entender a nosotros porque nuestros antepasados conquistaron la nada mientras que aquí había una raza civilizada. Eso me lo contó mi padre después de la guerra en 1848. México no es un país perverso. Es sólo un país diferente” (p. 111).

Es, precisamente, el espacio de la diferencia el que se quiere escrutar constantemente en *Gringo viejo*. Pero, ¿desde dónde se nos aparece algo como diferente? Posiblemente desde aquello que todo lo iguala. De nuevo, la muerte, cuya presencia gravita en todo el relato, y que sólo es precariamente vencida por la memoria.

No nos resulta difícil suscribir las palabras del “Prólogo” de A. Lundkvist (en C. Fuentes, 1985: 9): “Quizá el arte narrativo de Carlos Fuentes no haya sido nunca más concentrado, más dominado artísticamente ni haya alcanzado tantos puntos culminantes en el contrapunto de lo real y lo imaginario. Como cruzador de fronteras, con este libro Fuentes ha dado un paso entre lo individual y lo colectivo, entre lo político y lo afectivo, entre México y los Estados Unidos, que es decisivo. Hay fronteras que todos deberíamos cruzar alguna vez, aunque sea de noche”.

##### 5. GRINGO VIEJO, DE LA LITERATURA AL CINE

La adaptación cinematográfica de *Gringo viejo* constituye un capítulo singular en la historia del cine reciente. Luis Puenzo, el destacado director argentino había cosechado en 1985 y 1986 éxitos extraordinarios con *La historia oficial*, incluidos el Golden Globe –frente a films como *Ran* de Kurosawa– y el Oscar –en competencia con *Papá salió de viaje de negocios*, de Emir Kusturica, *Coronel Redl*, de István Szabó, *Amarga cosecha*, de Agnieszka Holland o *Tres hombres y un biberón*, de Coline Serreau. Antes de obtener el Oscar, Jane Fonda tuvo con Puenzo un desayuno de trabajo en el que le preguntó si le gustaba Fuentes y si había leído *Gringo viejo*, aunque no concretaron nada.

Puenzo trabaja para David Waiman sobre el proyecto de *Naked Tango*, consecuencia de la confluencia de una idea de Puenzo de hacer una película sobre el tango y un encargo que ya tenía el guionista Ben Scheider sobre Buenos Aires de principios de siglo. Precisamente Puenzo perdería este proyecto al interponerle Waiman una demanda por lo que sería su posterior decisión de dirigir *Gringo viejo* para Jane Fonda, en condiciones extraordinariamente duras y adversas.

Puenzo viaja a México tras leer el libro de Fuentes, siguiendo el itinerario de su protagonista: entrando por El Paso y Chihuahua: “Conoció lugares, museos, colecciones, documentos y, fundamentalmente, habló con testigos de los hechos evocados en el libro. Experiencia que considera determinante” (R. García Oliveri, 1993: 37).

Cuando aceptó David Puttnam, de Columbia, que fuera Luis Puenzo el director y guionista de *Gringo viejo*, y que Aída Bortnik fuera la coguionista sucede algo verdaderamente excepcional: "una superproducción hollywoodiense iba a tener un guión escrito originariamente en español. Algo que jamás había sucedido" (R. García Oliveri, 1993: 37).

A pesar de la campaña adversa de los periodistas norteamericanos; a pesar de trabajar en México con un equipo técnico íntegramente argentino, tanto en exteriores, como en interiores de los estudios de Churubusco, circunstancia que no fue nada fácil; a pesar de que su inicial protagonista Burt Lancaster, dados sus problemas cardíacos y los rigores del rodaje fue rechazado por la aseguradora del film y sustituido por Gregory Peck que debe incorporarse con urgencia al proyecto; a pesar de las tensiones del pleito de *Naked Tango...* Puenzo consigue un resultado verdaderamente espléndido.

"Las dificultades que presentaba la adaptación —indica R. García Oliveri (1993: 39)—, en la cual antes que los argentinos habían fracasado otros acreditados guionistas norteamericanos, eran múltiples. Debían retratar el choque entre dos culturas vecinas, pero muy diferentes. Rescatar las posibilidades épicas de un relato donde lo fundamental sucede en la intimidad de tres personajes, aspecto en el que la tarea de Puenzo es sorprendentemente eximia (a todas luces, la experiencia de la publicidad aquí fue provechosa); *Gringo viejo* es una superproducción que no ostenta sus lujos, donde mirando bien se percibe que hubo una fortuna gastada inteligentemente, en secuencias tan complicadas y tan perfectamente resueltas como la del caballo en su pesebre. Por fin, debía luchar con una historia que no tiene protagonista definido, detalle que no afecta a una novela, pero que puede ser fatal para una película".

Es justo decir que la película de Puenzo es una gran película y que funciona perfectamente en ese ritmo que impone la fluencia de imágenes y sonidos, tan distinto del que puede establecerse en la palabra. Sin embargo, al compararla con la novela vemos que lo que ha ganado en vistosidad y espectacularidad lo ha perdido en matices que, en nuestra obra es casi todo. El espectador de *Gringo viejo* difícilmente accederá a esa radical soledad que se desgrana en torno a Harriet Winslow —decenas de veces esa letanía, "ella se sienta sola y recuerda"—, ni comprenderá qué es realmente qué ha ocurrido entre ella y Arroyo, entre ella y el Gringo viejo; tampoco calibrará hasta qué punto son importantes para Arroyo los papeles que el gringo destruye y en qué medida suponen una destrucción de su propia identidad y por tanto, por qué le mata; sumido en esa deprivación sensorial hacia lo visual y auditivo que es propia del cine perderá toda una sinfonía de olores y sabores, de sensaciones que la palabra sí puede evocar. Y, por ello, se le escapará toda la sensualidad que por momentos brota incontenible en nuestro relato...

Pero, sobre todo, el espectador de *Gringo viejo* pierde la textura de una lengua, como diría Fuentes, "española, no lengua del imperio, sino lengua de la imaginación, del amor y de la justicia; lengua de Cervantes, lengua del Quijote" (AA.VV., 1988: 80), surcada por la memoria y el deseo (C. Fuentes, 1993: 61).

### Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1988): *Carlos Fuentes. Premio "Miguel de Cervantes" 1987*, Barcelona, Anthropos.
- BIERCE, A. (1996): *El diccionario del diablo*, Madrid, Valdemar.
- FUENTES, C. (1985): *Gringo Viejo*, Madrid, Mondadori, 1989.
- FUENTES, C. (1993): *El naranjo*, Madrid, Alfaguara.
- FUENTES, C. (1996): *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos*, Madrid, Alfaguara.
- GARCÍA OLIVERI, R. (1993): *Luis Puenzo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- ORDIZ, F.J. (1987): *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, León, Universidad de León.
- PAZ, O. (1991): *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano. Obras completas, 4*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- PAZ, O. (1991): *El peregrino en su patria. Historia y política de México. Obras completas, 8*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- PORTAL, M. (1980): *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid, Espasa-Calpe.
- REED, J. (1985): *México insurgente (La revolución de 1910)*, Madrid, Sarpe.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1977): *El arte de narrar. Diálogos*, Caracas, Monte Ávila.