



## *Gringo Viejo* de Carlos Fuentes

STEVEN BOLDY

*Emmanuel College, University of Cambridge*

A la memoria de Ann Duncan

*Gringo viejo* (1985) es la historia de los últimos días imaginarios del periodista y escritor estadounidense Ambrose Bierce, quien llegó a México en 1913, en el punto culminante de la Revolución buscando a todas luces la muerte. En una hacienda de Chihuahua conoce a una estirada maestra de escuela de Washington, Harriet Winslow, quien entra a México a través del puerto de Veracruz, ocupado por los yanquis, para trabajar como institutriz de los hijos de una familia que ya huyó del país. Ambos permanecen como prisioneros virtuales del general revolucionario Tomás Arroyo, quien finalmente mata al gringo viejo por haber quemado los papeles que certifican su propiedad de la hacienda. Arroyo, a su vez, es ejecutado nada menos que por Francisco Villa. Harriet vuelve a Washington con los recuerdos de todos estos actores, y es en gran medida en el cuarto oscuro de su mente donde se desarrolla la novela de Fuentes.

Me interesó trabajar esta obra en cierto detalle porque me asombró su estética maliciosa y ambigua; su coqueteo con el cliché —"los lugares comunes del machismo mexicano" (32)— como los llama el gringo viejo, cuando Arroyo lo invita a comer chiles verdes enteros y tacos de "machitos" (testículos de toro)—;<sup>1</sup> la mañosa y desorganizada presencia de anglicismos en el español de los estadounidenses —"no les daban el beneficio de esa duda" (21), "sin tratar de sonar

<sup>1</sup> El texto bien puede ser una referencia a una ordalía similar, esta vez con licor, inpuesta al periodista estadounidense John Reed durante la Revolución, contada en *Insurgent Mexico*...

argumentativa" (76)—; el aire hollywoodesco de un *Tortilla-Western* en muchas de las escenas: "la línea del encuentro se alejó a medida que el viejo avanzó, con sus piernas largas colgando bajo el vientre de la yegua y el maletín negro anidado en el regazo" (19). El propio Villa colabora (de manera verosímil) al posponer una ejecución hasta que haya más luz, para que un equipo yanqui pueda filmar la escena. No es sorprendente que ya se haya hecho una película sobre esta novela en Hollywood, estelarizada por Jane Fonda y Gregory Peck.

El marco intelectual de la novela es ostensiblemente antagónico: una frontera Norte/Sur que se expresa en una división moral y existencial entre toda una serie de contrastes fáciles: el puritanismo de Nueva Inglaterra se plantea en un absurdo contraste con el sexo lawrenciano y ardiente ofrecido por un mexicano oscuro y violento. ¿Es ésta simplemente una obra menor de Fuentes? ¿Escribió sensacionalismo intelectual para el mercado norteamericano/europeo, o se divirtió de otra manera?

Además me interesó la novela en 1988 a raíz de un ataque público y muy vehemente contra Fuentes, y especialmente contra *Gringo viejo*, ataque de Enrique Krauze publicado en la revista *Vuelta* de Octavio Paz. Acusaciones no muy veladas de plagio se combinaron con imputaciones de malabarismo irresponsable con los hechos históricos (Krauze 26), de explotar el tema de México, "distorsionándolo frente al público norteamericano con credenciales que no ha querido o sabido ganar" (15), y de que "la clave [de Fuentes] no está en México sino en Hollywood" (16).

Acusaciones tan estridentes a menudo apuntan a las dimensiones más interesantes de un texto. La presencia de los Estados Unidos es obvia en la obra, pero incluso el título revela rápidamente que el interés reside en una relación y una perspectiva, en una distorsión recíproca: "gringo viejo" contiene dos términos que evocan opuestos como "young greaser", que el viejo gringo fácilmente pudo haber aplicado al joven revolucionario.

La "distorsión de los hechos" apunta al eclecticismo de Fuentes o, más adecuadamente, a desplazamientos significativos. Krauze se queja de que Fuentes haga que el gringo viejo-Bierce muera a manos de Arroyo, quien tiene muchas de las características de Emiliano Zapata, concretamente, las encomiendas que al segundo le confiaron

los viejos de Anenecuilco en el estado sureño de Morelos;<sup>2</sup> cuando de hecho la muerte del gringo es la del inglés William Benton, ejecutado por órdenes del líder revolucionario norteco Francisco Villa. Estos desplazamientos son constantes y de hecho centrales para el funcionamiento de la novela. Observando más atentamente, se ve que el gringo viejo va a vivir a México el drama de la guerra civil estadounidense de aproximadamente cuarenta años antes y la invasión de los Estados Unidos y anexión de Tejas, que ocurrió aproximadamente setenta años antes.

Las transposiciones sistemáticas apuntan a algo más que una simple distorsión y se vinculan con la acusación de plagio. Fuentes tomó la escena de la ejecución y exhumación de Benton-Biercingringo viejo de las *Memorias de Pancho Villa* de Martín Luis Guzmán (Guzmán 168-170). La intertextualidad y la noción de propiedad intelectual forman uno de los motivos más explícitos de la novela y son inseparables de importantes agrupamientos históricos y simbólicos: la propiedad de la tierra y las cuestiones de paternidad y legitimidad dentro de un contexto revolucionario. La relación de un escritor con textos anteriores se refleja en la del revolucionario con el *establishment* al cual ha derrocado y en la de un país dependiente con su arrogante vecino del Norte.

Hay una linda ambivalencia cuando el gringo viejo imagina ser interrogado por los funcionarios de la aduana con respecto a tres libros que lleva, dos de los cuales han sido escritos por Ambrose Bierce: —¿Y los libros, señor? —Son míos —Nadie insinuó que se los hubiera robado" (18). El otro volumen que lleva es un ejemplar del *Quijote*, la historia de un caballero que enloqueció intentando entender el complejo mundo de la España del siglo XVI a través de los textos de la épica caballeresca. Como Fuentes gusta de explicar en *Cervantes o la crítica de la lectura* y en muchos otros lugares, cualquier lectura unívoca y dogmática de la realidad en el *Quijote* se disuelve en lecturas plurales; la integridad del personaje literario se tambalea por las lecturas a las que él sabe está sometido, al igual que la totalidad estable del autor. ¿Quién escribió el *Quijote*, se pregunta:

<sup>2</sup>Fuentes supuestamente se basó en John Womack, *Zapata and the Mexican Revolution*, en especial pp. 21 y 508, obra que Fuentes examina en *Tiempo mexicano* 131-146. Véase también García Cantú, 168-170.

¿Cervantes, Don Quijote, Avellaneda, Cide Hamete Benengeli, Pierre Menard, Borges? (Fuentes 1976 95).

La importación, traducción y transposición de textos ajenos, en general la intertextualidad, yace en el núcleo mismo de la literatura latinoamericana. Cualquier mención del *Quijote* ahora evoca casi automáticamente el escrito de Jorge Luis Borges, en un giro de anacronismo y recharacterización de la tradición literaria que a él le habría gustado mucho. La práctica de Borges es paradigmática en un continente donde gran parte de la cultura tiene su origen en otras partes, y que, por su historia y geografía mismas, tiene una noción constitutivamente crítica de la originalidad y la "naturalidad" de cualquier construcción cultural.

Si tenemos en cuenta los comentarios de Bajtín en el sentido de que la novela está hecha de muchos hilos del lenguaje de otras personas (heteroglosia), no asombra que los latinoamericanos sean tan buenos en ese género. Desde luego, hay en las letras latinoamericanas varios tipos fundamentales de relaciones críticas con la tradición. Recientemente revisé *El acoso* (1956) de Alejo Carpentier, y ahí, dentro de un contexto histórico extremadamente complejo, el protagonista terrorista intenta ordenar su vida según modelos heroicos, sagrados y clásicos. Mientras se crea una compleja red de ironía e impropiedades, la proliferación misma de tales códigos ajenos, y sus equivalentes en los estilos arquitectónicos importados al Caribe, recombina-dos y putrescentes en el inadecuado clima, son los que ofrecen los inicios de un barroco nuevo o autóctono.

Otro importante paradigma es el paraguayo Augusto Roa Bastos y su novela de 1975 sobre el doctor Francia: *Yo el Supremo*. Ahí la noción misma de autoría es cuestionada por un texto que pretende no tener un autor, sino un compilador, ser la compilación de un amplio registro de documentos históricos, testimonios personales, cartas del dictador y textos literarios plagiados, modificados y vueltos a su origen comunal. El texto, pretende Roa, invierte la jerarquía tradicional, al ser "leído primero y escrito después" (Roa 1974 467); al estar infiltrado por la voz plural del pueblo, comenta, "la voz del poder absoluto se pone al servicio de lo que domina" (Roa 1978 93).

El uso que hace Fuentes de los textos de otras personas está íntimamente relacionado con estos ejemplos. El equivalente en

*Gringo viejo* a las lecturas unívocas y filiaciones subvertidas por Borges y Carpentier, al "poder absoluto" vaciado por el compilador de Roa, son básicamente estereotipos nacionales formulados a menudo en oposiciones históricas jerárquicas, certezas fáciles sobre la identidad y una mitificación histórica. En una entrevista reciente para la cadena de radio BBC, Fuentes dijo que los personajes de *Gringo viejo* eran estereotipos, pero que "finalmente deben verse como creaciones literarias, que son la negación misma del estereotipo" (Fuentes Entrevista). La primera certeza es la convicción que tienen los Estados Unidos de su superioridad sobre América Latina y su derecho a intervenir en sus asuntos internos. Harriet Winslow lo expresa suscitadamente:

Mírelos, lo que esta gente necesita es educación, no rifles. Una buena lavada seguida de unas cuantas lecciones sobre cómo hacemos las cosas en los Estados Unidos, y se acabó este desorden (46).

Luego traduce esta idea a términos políticos:

el presidente Woodrow Wilson [y Winslow es un anagrama de W. Wilson] habló de la nueva libertad y dijo que les enseñaría la democracia a los mexicanos. [Randolph] Hearst [el patrón de Bierce] exigía: Intervención, Guerra, Indemnización (28).

Este no querer ver al otro como distinto pero igual se traduce en una serie de oposiciones negro/blanco, que Fuentes asocia en la novela con el calvinismo del padre de Bierce-gringo viejo, como García Cantú lo hace con el de Wilson (García Cantú 162).

Estos monolitos mentales no se limitan al norte del Río Bravo: la celebración nacionalista que el PRI y el cine nacional hacen de la épica heroica de la Revolución Mexicana produce un análogo congelamiento del significado histórico. Para Carlos Monsiváis,

la Revolución deviene en acontecimiento fílmico y en medio de una enseñanza histórica superficial [...], la versión oficial y pública termina siendo la del cine. [...] De modo contradictorio pero inexorable tiene lugar el despojo: en el robo de realidades se evapora el *sentido político (radical o no)* de la Revolución. No importa demasiado. Se ha encontrado el camino para aprovechar financieramente el interés mundial y nacional por la violencia de un país exótico (Monsiváis 440).

Es interesante observar que la confusión entre realidad y película que discute Monsiváis, y de la que se burla Fuentes en la novela, ya fue anticipada por Martín Luis Guzmán en *El águila y la serpiente*, donde los soldados villistas disparan a una pantalla de cine al ver la imagen de Venustiano Carranza (372).

La novela de Fuentes descentra estas oposiciones y mitos y las nociones de originalidad y legitimidad, que son inseparables de los conceptos autoritarios del ser. Su intento decidido de desplazar lo establecido se anuncia en todo el aparato paratextual de la novela: título, dedicatoria, epígrafes y la "Nota del Autor" al final. La dedicatoria es "A William Styron, cuyo padre me incluía en sus sueños sobre la guerra civil norteamericana": una clara transferencia temporal y geográfica. El primer epígrafe, tomado de la dedicatoria de la *Hydriotaphia* de Thomas Browne, "Mas, ¿quién conoce el destino de sus huesos, o cuántas veces va a ser enterrado?", pluraliza lo que se espera sea un evento único y cuestiona y pospone lo que se supone es un lugar final de reposo. El segundo epígrafe, de "Parker Addison, Philosopher" de Ambrose Bierce, es un comentario sobre la muerte.<sup>3</sup> La "Nota del Autor" del final nos dice que el gringo viejo protagonista de la novela es el escritor que escribió el epígrafe. Este corto circuito altera suavemente las jerarquías narrativas del realismo.

Las oposiciones que Fuentes establece entre la cultura mexicana y la estadounidense y sus representantes no siempre tienen la intención de ser sutiles, especialmente aquellas entre el gringo viejo y Arroyo: puritano/pervertido, alto/bajo, de tez clara/oscura, viejo/joven, cabeza/corazón, conocimiento/memoria. Oposiciones más complejas se derivan de una tradición más larga y culta, pero predominantemente de la obra de Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*.

Paz usa los términos de Norman O'Brown para contrastar la sublimación abstracta del excremento en dinero en el capitalismo y la espiritualidad marcadamente no corporal del protestantismo con la naturaleza mucho más corporal del catolicismo y lo que llama el "barroco excremental" de la arquitectura de las iglesias mexicanas:

<sup>3</sup> "What you call dying is simply the last pain" (Bierce *The Collected Writings* 66). También citado en *Gringo Viejo* 166.

un "soberbio desperdicio excremental de oro, sangre y pasión" (Paz 1978 32). Fuentes lo retoma con inmensa delectación en su descripción del altar, que tanto escandaliza a Harriet Winslow. Oposiciones de este tipo, sin embargo, se desplazan constantemente al ser reproducidas como una complejidad interna de un personaje: por ejemplo, en la protestante Harriet, que tiene un padre real, muy físico, amante de una negra en el sótano, otro padre en Cuba y un padre simbólico en el gringo viejo puritano y perfumado que elige amar platónicamente a la linda y segura muchacha *WASP*.

Otra oposición formulada por Paz, en su ensayo "Literatura de fundación", en *Puertas al campo*, colorea uno de los conceptos estructuradores más poderosos de la novela: la permanencia y la esencia en contra del cambio, la pluralidad y el futuro:

Nosotros somos hijos de la Contrarreforma y la Monarquía universal; ellos de Lutero y la Revolución Industrial. [...] [En] el llamado realismo angloamericano [...] la realidad deja de ser una substancia y se transforma en una serie de hechos. Nada es permanente porque la acción es la forma privilegiada que asume la realidad. Cada acto es instantáneo, para prolongarse necesita cambiar, ser otro acto. La América española y la portuguesa fueron fundadas por una civilización que concebía la realidad como una substancia estable [...]. Encarnación de la voluntad de permanencia, las obras se erigen para resistir al cambio (Paz 1968 14-15).<sup>4</sup>

En la novela, esta oposición se convierte en la que se da entre las hazañas que legitiman la demanda de Arroyo a la posesión permanente de la tierra y las historias y artículos cambiantes y corrosivos del gringo viejo.

El uso de la intertextualidad en *Gringo viejo* es vasto y extremadamente variado, desde el canon histórico común, a través del modelo de la épica, hasta otras transcripciones muy específicas. El propio Fuentes subrayó los orígenes mediatizados de su novela y específicamente de su personaje Harriet Winslow, cuando explicó, en la entrevista en la BBC, que proviene de manera directa de una novela de Edith Wharton, *False Dawn*. La historia que Harriet nos cuenta

<sup>4</sup>Muchas otras afirmaciones de Paz sobre las relaciones entre los Estados Unidos y México son pertinentes para la novela, por ejemplo: "Si se me preguntase: ¿podrán los Estados Unidos dialogar con nosotros?, yo contestaría: sí, a condición de que aprendan antes a hablar con ellos mismos, con su propia *otredad*: con sus negros, sus chicanos y sus jóvenes" (Paz 1982 17)

sobre las pinturas de su tío ciertamente proviene de la novela de 1924: "la historia de su familia era curiosa", Fuentes hace burlonamente que Harriet comente en el texto que "parecía inventada" (68).

La cita más impactante, sin embargo, es la rescritura que hace Fuentes de la vida y obras del propio Ambrose Bierce. Intentaré ilustrar cómo usa Fuentes las obras de otras personas para subvertir los pactos entre lector y autor, texto y referente, autor y originalidad, en los que se basan las oposiciones y los clichés que he mencionado. Fuentes usa de manera indiscriminada y subversiva tres historias de un material genéricamente bien definido: biografía, correspondencia, ficción. Las muchas biografías de Bierce siguen su vida hasta su desaparición en México en 1913. Durante algunos años después se publicaron muchos informes fantásticos de su muerte: en Arizona, por su propia mano; en México, a manos de Villa; en la batalla de Ojinaga; en las trincheras de la Gran Guerra europea. Una biografía inacabada y un personaje inacabado del tipo que bien puede adecuarse a la concepción de la literatura de Fuentes. Fuentes cita en la "Nota del Autor" las cartas que Bierce envió a varios familiares y las usa parcamente en el texto como citas sin comillas; es el caso de la muy citada declaración de Bierce: "Ser un gringo en México, —ah, eso sí que es eutanasia".<sup>5</sup> Pero Fuentes hace que Bierce no sólo viva en México una continuación fantaseada de su propia biografía, sino también las historias que el propio Bierce escribió sobre la guerra de secesión (*In the Midst of Life*), amén de la biografía ficcionalizada de otro autor: las *Memorias de Pancho Villa* de Guzmán.

Bierce-gringo viejo, entonces, el personaje de Fuentes, vive las historias de otra guerra civil, cincuenta años antes, como Don Quijote intenta vivir las historias de sus caballeros errantes. Las siete historias que se citan y utilizan son todas sobre la muerte: buscándola

<sup>5</sup> Citado por Richard O'Connor, *Ambrose Bierce. A Biography* 299. Citado en *Gringo Viejo*

138.<sup>6</sup> Fuentes (abrevio GV) cita o parafrasea las siguientes frases de *In the Midst of Life* de Bierce en la novela (Bierce, *Collected Works*, abreviado B): "In his younger manhood the father had been a soldier, had fought against naked savages and followed the flag of his country into the capital of a civilized race to the far South" ("Chicamauga", B 18, GV 15, 77); "I have never been dead in all my life" ("Parker Addison, Philosopher", B 61, GV 200, "Consciously or unconsciously, this writhing fragment of humanity, this type and example of acute sensation, this handiwork of man and beast, this humble, unheroic Prometheus, was imploring every thing, all, the whole non-ego, for the boon of oblivion. To the earth and sky alike, to the trees, to the man, to whatever took form in sense or consciousness, this incarnate suffering addresses that



activamente, en forma de ejecución o de parricidio.<sup>6</sup> La biografía real de Bierce está contaminada por sus historias; así, por ejemplo, una frase de la historia "Chicamauga" (el padre "fue un soldado, luchó contra salvajes desnudos y siguió la bandera de su país hasta la capital de una raza civilizada, muy al sur" (77, 78)) llega a significar que el padre del gringo viejo había estado en la invasión de los Estados Unidos a México en 1847. Al gringo (una inextricable amalgama de Bierce y de sus personajes) le resulta irónico que él siga los pasos de su padre. Esta estructura de repetición del modelo paterno forma una combinación significativa con una historia central que obsesiona al gringo y que él vive en las batallas mexicanas. "Horseman in the Sky" cuenta de un parricida involuntario: un joven soldado unionista se ve obligado por el honor a ejecutar a su padre, que es confederado. Las dos historias bien pueden tomarse rápidamente como un comentario sobre el drama de la intertextualidad: la repetición de un modelo, la destrucción de su originalidad, el desplazamiento de la geografía y del tiempo, la multiplicación de la referencia y la connotación.

La duplicación y los reflejos que aparecen en la cita de "Horseman in the Sky" irradian ecos a través del texto y se convierten en una de sus principales características. Para dar sólo un ejemplo: el gringo viejo no mata a su padre por segunda vez, como tampoco su doble mexicano logra matar a su propio padre hacendado. No obstante, la pareja del estadounidense y el mexicano se reduplica en el sureño hermano gemelo mexicano de Arroyo, quien mata al padre de éste, acción que se repite cuando Arroyo mata simbólicamente a su padre, el gringo.

De esta manera se genera una gran cantidad de lecturas. Me limitaré a mencionar un par de ecos que me gustan. "Horseman in the Sky" se traduce repetidamente en la novela como "jinete del aire". Éste es el título de un ensayo de Octavio Paz sobre Alfonso Reyes (en gran medida, mentor literario de Fuentes), donde habla del poema dramático de Reyes, *Ifigenia cruel*. Ahí, a través de una variante en

---

*silent plea*" ("The Coup de Grâce", B 57, GV 31); "Well, go sir, and whatever may occur do what you conceive to be your duty": "Cumplan con su deber. Disparen contra los padres" (B 5, GV 79); "Try always to get yourself killed" ("Concerning the Wish to be Dead", B 66, GV 90); "[He saw] the leaves and the veining of each leaf—saw the very insects upon them [...]. He noted the prismatic colours in all the dewdrops upon a million blades of grass" ("An Occurrence at Owl Creek Bridge", B 14, GV 139).

la historia de Ifigenia y Orestes, Reyes dramatiza un área traumática de su propia vida. Aun cuando su padre, el general Bernardo Reyes, había muerto a manos de los revolucionarios, Reyes optó por colocarse al servicio de la Revolución. La diferencia entre los Estados Unidos y México y entre sus respectivas guerras civiles queda vivamente desmantelada por el uso de estos ecos intertextuales.<sup>7</sup>

La segunda repetición no es sólo de estructuras simbólicas, sino también de las técnicas y fuentes sobre las cuales se construye el texto, y Fuentes se burla de la noción de plagio, al tiempo que coquetea con ella. Dice Fernando del Paso en la "Nota final" de su novela *Palinuro de México* (1977): "el capítulo 'Una bala muy cerca del corazón' fue inspirado por una narración del escritor y periodista estadounidense Ambrose Bierce y por lo que pudo haberle sucedido a este escritor en las últimas horas de su vida".<sup>8</sup> En el capítulo de del Paso, un abuelo relata al narrador ciertos eventos de la Revolución en los cuales el re-contar/re-vivir de Bierce de su propia historia "Parker Addison, Philosopher" es, a su vez, relatado a Francisco Villa, mientras todos los personajes están tejiendo la trama de la historia. La inconsútil auto-referencialidad, a la manera de Diderot, que caracteriza al texto breve de del Paso es mucho más pronunciada que la de *Gringo viejo*. Una lectura del segundo texto a la luz del primero, sin embargo, tiene el efecto de poner en un primer plano la autoconciencia crítica de la novela de Fuentes y socava cualquier intento de leerla como realismo ingenuo.

Hay otras tres áreas estrechamente vinculadas con el efecto del juego intertextual. En cada caso se establece una oposición entre las actitudes estadounidenses y las mexicanas ante la familia, el significado, la palabra hablada y la escrita, que luego son desmanteladas de una u otra manera. Los principios que se oponen están relacionados de manera clara con los principios de la novela, que no son tanto opuestos o alternativos como necesariamente complementarios. Esas tres áreas son la legitimidad contextual, la legitimidad genealógica y la noción de los orígenes.

<sup>7</sup>Paz toma el título de su ensayo de un poema del propio Reyes. Véase "Jinete del aire" en *Puertas al campo* 55. El propio Fuentes comenta la significación de *Ifigenia cruel* en "Cómo empecé a escribir", (1988 18-19). Véase también "Alfonso Reyes" (1970 93-98).

<sup>8</sup>Del Paso 649. La historia se cuenta en las páginas 467-477.

El contraste entre movimiento y estabilidad es una constante que se manifiesta de maneras distintas: para Harriet, por ejemplo, la luz fija en la mesa de su madre se opone a la luz que se mueve de ventana a ventana en la mansión onírica que ve desde el exterior (como Arroyo ve la hacienda de su padre) y que parece estar asociada con su padre. La inmovilidad y la tradición mexicanas se contrastan repetidamente con el movimiento estadounidense hacia la frontera y más allá de ella. Como en *Cambio de piel* y *Zona sagrada*, el contraste se traduce en términos de la *Odisea*: el viaje, en oposición a dos tipos de inmovilidad: la absorción en el mito por parte de las sirenas o de Circe, o el retorno a la casa patriarcal y a la auto-conciencia, "uno de los mitos más antiguos de la humanidad" (124), como Fuentes irónicamente describe su propio tema a través de Harriet. Este retorno es también de modo claro una imagen de la comprensión final del significado, del cierre textual.

La estructura se desmantela cómicamente mediante las experiencias de diversos personajes. El capitán Winslow, padre de Harriet, pelea en la guerra cubana de 1898 y no vuelve a casa, pues se queda con una mulata en el Caribe. De hecho hay un retorno espurio, ficticio, puesto que su esposa lo declara muerto en acción, para recibir la pensión de viudez, y le guarda una tumba vacía. La normatividad y legitimidad del hogar, sin embargo, ya habían sido negociadas al colocar la figura de Circe en el sótano de la casa de Washington (el paralelo interior del "patio trasero" exterior que es Centroamérica).

El gringo sigue las huellas de su padre extranjero y recibe la muerte que desea de manos de Arroyo, dando a su ambigua vida su significado final. Sin embargo, el cuerpo es luego desenterrado por órdenes de Villa y ejecutado *post mortem*. Harriet pretende fraudulentamente que es el cuerpo de su padre amnésico y hace que regrese a los Estados Unidos y sea enterrado en la tumba vacía en Arlington.

Con respecto a Arroyo, la Revolución se ve como una ruptura de la inmovilidad del pueblo mexicano (y, como él le dice al gringo, los hace más parecidos a los estadounidenses), y el ferrocarril se vuelve su imagen preferida. Cuando Arroyo, hijo ilegítimo de un terrateniente, toma y saquea la hacienda de su padre (de la cual siempre había sido excluido), queda virtualmente bajo su influencia física, y le resulta cada vez más imposible retomar el impulso para seguir al sur.

Lo que es más, el movimiento y la petrificación se conjuntan en él, en la medida en que el camino al poder y la corrupción significan ser absorbido por la figura patriarcal del político Porfirio Díaz, mientras que permanecer en sus (falsos) orígenes significa traicionar a la Revolución y a su madre violada.

Harriet vuelve a casa, pero a una casa que se convierte en el lugar en donde elabora las memorias de México. La prostituta Garduña, que tanto había repugnado a Harriet, emulará sus engaños al volver a su pueblo para que la entierren en tierra sagrada, por ser, supuestamente, su virgen tía Josefa Arreola.

El origen, entonces, como verdad última, los valores legítimos, la confirmación de la identidad, todo ello se vacía de manera repetida; se invierten sus signos. En su ensayo "Ulises o mito e ilustración" Adorno y Horkheimer han ilustrado muy dramáticamente la naturaleza paradójica de la nostalgia de la patria. La añoranza del hogar es lo que da lugar a las aventuras a través de las cuales el hombre va del mito a la ilustración; sin embargo, esa misma patria (el orden de propiedad y la renuncia a la vida nómada) es la que produce la enajenación y la añoranza de un estadio primordial, que se asocia, a su vez, con la patria (Adorno y Horkheimer 78). De manera similar, el texto de Fuentes evoca modelos originales que son vaciados y mediatizados. El carácter suplementario de su trabajo se refleja en los patrones cambiantes y plurales de la paternidad. Los textos, dice Fuentes, en relación con su novela *Aura*, nunca son huérfanos (1988 38). Pero, podríamos agregar, casi siempre son bastardos.

Los estadounidenses y los mexicanos se presentan como defensores de concepciones opuestas del lenguaje escrito y hablado. Arroyo posee los papeles que certifican la propiedad inalienable de la tierra, los papeles que "legitimaron" su búsqueda (144). Los papeles son más reales que el discurso: "En lugar de una voz tengo un papel" afirma (65). El gringo carece de documentos legales, pero tiene contratextos corrosivos y sardónicos: el *Diccionario del Diablo*, *El Club de los parricidas*. Como la propiedad para el hijo del capitalismo, el lenguaje sólo tiene significado en el movimiento, en el intercambio: "El viejo sólo contestó que la propiedad cambia de manos, así operan las leyes del mercado; no hay riqueza que nazca de una propiedad que nunca circula" (37). Fuentes ha teorizado en otro lugar sobre la oposición con la que aquí juega: entre la ley

romana hispana y la ley anglosajona. "¿Una ley que no está escrita en papel? ¿Entonces, para qué demonios aprender a leer?", bromea el Villa de Fuentes con los periodistas estadounidenses (163).

La utopía en que se basa la tendencia que Fuentes llama hispana es la correspondencia absoluta entre palabra y realidad, significado sagrado, realidad absoluta: "Zapata luchó por hacer de texto y realidad una sola unidad inseparable" (1978 131); "es tentador interpretar la historia de México como una lucha entre textos sagrados y realidades profanas" (1978 125). La posesión del texto significa una anulación de la orfandad y bastardía mexicanas; el texto es el padre, una "génesis impecable" (1978 127). Como en otras partes, sin embargo, la dualidad entre lo que representan los Estados Unidos y México se reproduce en una parte de la oposición, descentrándola. La posesión del texto en México, argumenta, puede implicar, o bien la lucha revolucionaria para hacerlo realidad, o bien el paternalismo tiránico (azteca o imperial) otorgado por derecho divino. Este dualismo estuvo presente en los papeles desde el inicio, cuando, pese a ser símbolos de permanencia, los vemos moverse, como la cama patriarcal, en un carro de lujo de un tren rápido a través del desierto.

Más aún, cuando vemos al gringo y recordamos que se le ha colocado claramente en la posición de Don Quijote, la descripción que Fuentes hace de esa novela se vuelve significativa: "la novela y el poema del caballero de la triste figura en su lucha por hacer que palabras y cosas coincidan" (1976 110). Donde hubo una oposición, hay coincidencia; ¿qué otra cosa intenta el gringo sino hacer que sus propios textos (los profanos, esta vez) coincidan con la realidad? Obsérvese también la paradoja de que la posesión de la hacienda significa la muerte para Arroyo, ejecutado por Villa, mientras que la destrucción de los textos por el gringo significa la muerte, que de hecho había estado buscando, y un significado para su vida.

Cuando el gringo quema el texto sagrado y las cenizas vuelan a través del desierto, parece liberar a las palabras y los movimientos de los hombres de Arroyo:

Cayó muerto el gringo viejo y los compañeros hablaron porque ahora los papeles con su historia ya no hablarían por ellos. [...] Murió el gringo viejo y las palabras de los papeles se fueron volando por el desierto, diciendo nos gusta pelear, nos sentimos como muertos si no peleamos (145).

Sospecho que a Fuentes le gusta pensar en su propia literatura como liberadora de las palabras de los textos sagrados, como si les pusiera fuego y desatara las numerosas lenguas que contienen o controlan. El lenguaje mexicano y el lenguaje estadounidense, el texto normativo y la rescritura no se fijan en una jerarquía rígida, sino que se unen en un diálogo dinámico.

La textualidad de *Gringo viejo*, que todo lo permea, es finalmente ambigua. ¿Libera a su sujeto del cliché, o lo oscurece y mitifica? Fuentes, quien creció en los Estados Unidos, ve a México como

el país imaginario, imaginado, finalmente real, pero sólo real si lo veía desde una distancia que aseguraría, debido al hecho mismo de separación, que mi deseo de reunión con él sería para siempre urgente y sólo real si lo escribía (1988 18).

Edward Said y Todorov, cuyos lúcidos estudios sobre el punto de vista occidental ante las culturas ajenas son una fuerte presencia en *Gringo viejo*, ilustran cómo el texto, y especialmente una comunidad de textos similares, pueden enajenar la realidad. En *Orientalism* Said se propone mostrar que "la cultura europea ganó en fortaleza e identidad al separarse del Oriente como una especie de ser sustituto e incluso subterráneo" (Said 3). A medida que se desarrolló la disciplina, "los orientalistas que siguieron a Sacy y Lane rescribieron a Sacy y Lane; los peregrinos que siguieron a Chateaubriand, lo rescribieron a él. A partir de estas complejas rescrituras, las actualidades del Oriente moderno quedaron sistemáticamente excluidas" (Said 3). O, de manera inversa, la posición es más análoga a la afirmación de Hugo de San-Víctor citada por Said: "El hombre que considere dulce su patria es aún un tierno principiante; aquel para quien cada tierra es como la propia, ya es fuerte; pero es perfecto aquel para quien todo el mundo es como una tierra ajena" (Said 177). Todorov retoma esta afirmación y añade, muy en el espíritu de *Gringo viejo*: "Yo, un búlgaro que vive en Francia, tomé esta cita de Edward Said, un palestino que vive en los Estados Unidos, quien, a su vez, la encontró en Erich Auerbach, un alemán exilado en Turquía" (Todorov 253).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADORNO, THEODOR Y MAX HORKHEIMER. *Dialectic of Enlightenment*. Trad. al inglés John Cumming. Londres: Verso, 1986.
- BIERCE, AMBROSE. *The Collected Writings*. Londres: Picador, 1988.
- DEL PASO, FERNANDO. *Palinuro de México*. México: Joaquín Mortiz, 1977.
- FUENTES, CARLOS. *Casa con dos puertas*. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- —. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- —. *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1978.
- —. *Gringo viejo*. México: FCE, 1985.
- —. *Myself with Others*. Londres: André Deutsche, 1988.
- —. Entrevista. Natalie Wheen. BBC Radio 3: Gran Bretaña, 27 jun. 1989.
- GARCÍA CANTÚ, GASTÓN. *Utopías mexicanas*. México: FCE, 1978.
- GUZMÁN, MARTÍN LUIS. *Memorias de Pancho Villa*. México: Compañía General de Ediciones, 1981.
- —. *El águila y la serpiente. La novela de la Revolución Mexicana*. Ed. Antonio Castro Leal. México: Aguilar, 1974.
- KRAUZE, ENRIQUE. "La comedia mexicana de Carlos Fuentes." *Vuelta* 139 (1988): 15-27.
- MONSIVAÍS, CARLOS. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX." *Historia general de México*. Vol. 4. México: El Colegio de México, 1977. 303-476.
- O'CONNOR, RICHARD. *Ambrose Bierce. A Biography*. Londres: Victor Gollancz, 1968.
- PAZ, OCTAVIO. *Puertas al campo*. México: UNAM, 1968.
- —. *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1978.
- —. *Postdata*. México: Siglo XXI, 1982.
- REED, JOHN. *Insurgent Mexico*. Harmondsworth: Penguin, 1982.
- ROA BASTOS, AUGUSTO. *Yo el Supremo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- —. "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo." *L'idéologique dans le texte. (Textes hispaniques)*. Toulouse: Université de Toulouse-le-Mirail, 1978.
- SAID, EDWARD. *Orientalism*. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- TODOROV, TZVETAN. *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. París: Seuil, 1982.
- WOMACK, JOHN. *Zapata and the Mexican Revolution*. Harmondsworth: Penguin, 1972.