

Ella quizá sabía que nada es visto hasta que el escritor lo nombra. El lenguaje permite ver. Sin la palabra todos somos ciegos.

Carlos Fuentes, *Gringo viejo**

I

Mucho le habría gustado a Ambrose Bierce leer la historia de un gringo que a los setenta y un años, y dispuesto a morir, cruza la frontera con México y desaparece —oh, eutanasia— en la tormentosa revolución del país vecino. El gringo viejo que hizo este último acto suicida sin matarse por mano propia fue él, Ambrose Bierce, cuando a fines de 1913 pasó a Ciudad Juárez llevando credenciales como observador ante el ejército de Villa.

CARLOS FUENTES:

EL MITO Y LA HISTORIA

*Una lectura
de Gringo Viejo*

Por Jorge Ruffinelli

Bierce había nacido en 1842, en Ohio, y participado, antes de cumplir los veinte, en la Guerra de Secesión como miembro del 9º Regimiento de Infantería de Indiana. Una vez finalizada la guerra, de todos modos continuó trabajando para la Unión en la zona más peligrosa, el sur, como si conservara y alimentara la vocación por el riesgo. En 1866 cruzó el desierto, junto con el general Hazen, a quien admiraba y llamaba “mi comandante y amigo, mi maestro en el arte de la guerra”, y llegó a San Francisco. Esta ciudad lo atrapó, le hizo dejar la carrera militar y abrazar otra ciertamente menos riesgosa: el periodismo. Durante treinta años trabajó para la cadena de Randolph Hearst e hizo de su pluma una de las más afiladas y sarcásticas. La guerra civil, sin embargo, habría de ser la experiencia central de su vida y a ella dedicó varios cuentos extraordinarios recogidos en el libro *Tales of Soldiers and Civilians* (1891) que en la siguiente edición comenzó a llamarse *In the midst of life*.¹

La literatura de Bierce es inquietante: tanto los cuentos ya nombrados como los de *El club de los parricidas* o el célebre *Diccionario del diablo*, que componen lo más rescatable de una obra farragosa reunida hacia el final de su vida en trece volúmenes, se caracterizan por incursionar en una visión cruel,

¹ Cf. Roberto A. Wiggins, *Ambrose Bierce*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1964



* Carlos Fuentes, *Gringo Viejo*. México, FCE 1985. 190 pp.

sanguinaria y grotesca de la guerra, que no es menos horrible en los cuentos sobre la vida civil. Si a alguna tradición pertenece, es sin duda a la que Clifton Fadiman llamaba "la sombría corriente del pesimismo"², descendiente de Edgar Allan Poe y continuada a su vez por H.L. Mencken o Ring Lardner; a la que no son totalmente ajenos Hawthorne, Melville, Twain, Veblen y cuya "oscura raíz" está en "los filósofos sureños de la esclavitud" o en la "moralidad de los tempranos teólogos puritanos como Michael Wigglesworth y Jonathan Edwards". En sus cuentos sobre la guerra, Bierce imaginó al país escindido y destrozado en dos bandos como si fuese una familia dividida, y no en vano el motivo de la muerte (voluntaria o accidental) de los seres queridos, ante todo de padres y hermanos, es una constante de sus narraciones. Con éstas, Bierce puso en evidencia la amoralidad intrínseca de la muerte y se enfrentó a ella presentándola no como el final natural de una vida sino como a una compañera con quien se ha de mantener el diálogo constante.

Este contexto hizo que la leyenda de su desaparición en México fuese siempre enigmática. Al parecer, su intención era acabar la vida, y así se interpreta el hecho de que antes de pasar a México visitara, como en peregrinación de despedida, lugares en los que había vivido y combatido: Shiloh, Stone River, Chickamauga, Kenesaw Mountain, Franklin,

Nashville, New Orleans, mientras se acercaba lentamente a El Paso. Dado que una vez en suelo mexicano desapareció toda huella de Bierce, tienen especial relieve sus últimas cartas, donde por ejemplo dice: "Soy tan viejo que me avergüenza vivir todavía". O: "Si oyeras que me han puesto ante un paredón mexicano y me han fusilado hasta la desfiguración, piensa por favor que es una bonita manera de despedirse de esta vida. Evita la vejez, la enfermedad o la caída por la escalera del sótano. Ser gringo en México, ah, esto es eutanasia". A su hija: "¿Por qué habría yo de quedarme en un país que vive las vísperas de la prohibición y del sufragio femenino? En América ya no puedes ir al este o al oeste o al norte. La única avenida de escape es al sur... Llevaré conmigo algunas cartas (de presentación) y cruzaré la frontera cerca de El Paso. Será bastante fácil hacerlo. Voy a comprar un burro y a contratar a un peón. No sé qué haré: tal vez escribir algunos artículos sobre la situación, y después pasar hacia la costa oeste de México. Desde ahí ir a Sudamérica, cruzar los Andes y embarcarme hacia Inglaterra. Esta guerra en México me interesa. Quiero ir allí y ver si estos mexicanos saben tirar"³.

II

Carlos Fuentes parte de este preciso momento, el cruce fronterizo y la desaparición de Ambrose Bierce en México, para escribir una historia imposible: la que cuente dónde, cómo, cuándo y en qué circunstancias murió el escritor. *Gringo viejo* es esta historia que desafía a la imaginación: Fuentes no se inspiró en la vida de Bierce para "reconstruir" un periplo a la manera de la biografía novelada sino que, al contrario, tomó al misterio por los cuernos para luchar con él y extraerle un sentido novelesco. Lo que le atrae es el vacío, lo no dado, la ausencia de historia, y lo singular es que intenta sustituir a ésta mediante la ficción.

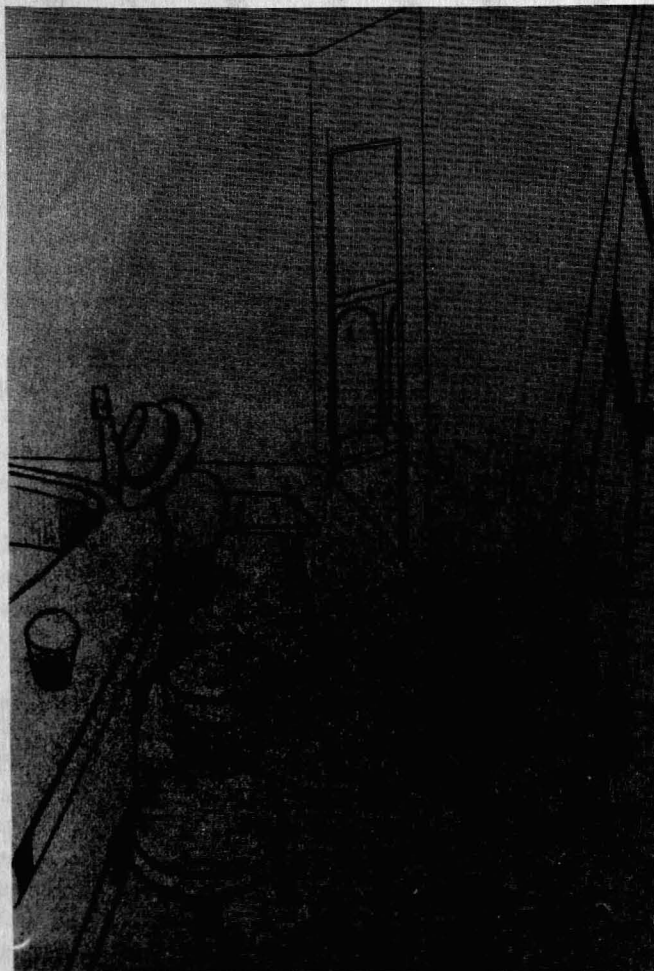
Más allá de la presencia de lo mítico (tiempo y motivos) que siempre lo ha fascinado, al punto de estructurar las novelas sobre su eje, aquí la fabulación novelesca llega para colmar la ausencia de la historia, para convertirse en ella o en su equivalente, o para entablar al menos con la historia un diálogo de iguales. Curiosa visión, ésta que anula a la historia y la sustituye por la ficción mítica. No por azar alguna vez Fuentes señaló que lo histórico no se contraponía a la intuición de la contemporaneidad de *todo* el pasado, y citando a Virginia Woolf afirmaba que "la tradición es inseparable del sentido histórico que compele a un escritor a escribir no sólo con su propia generación en los huesos, sino con un sentimiento de que la totalidad de la literatura desde Homero posee una existencia simultánea y compone un orden simultáneo"⁴. Bierce, nuestro contemporáneo.

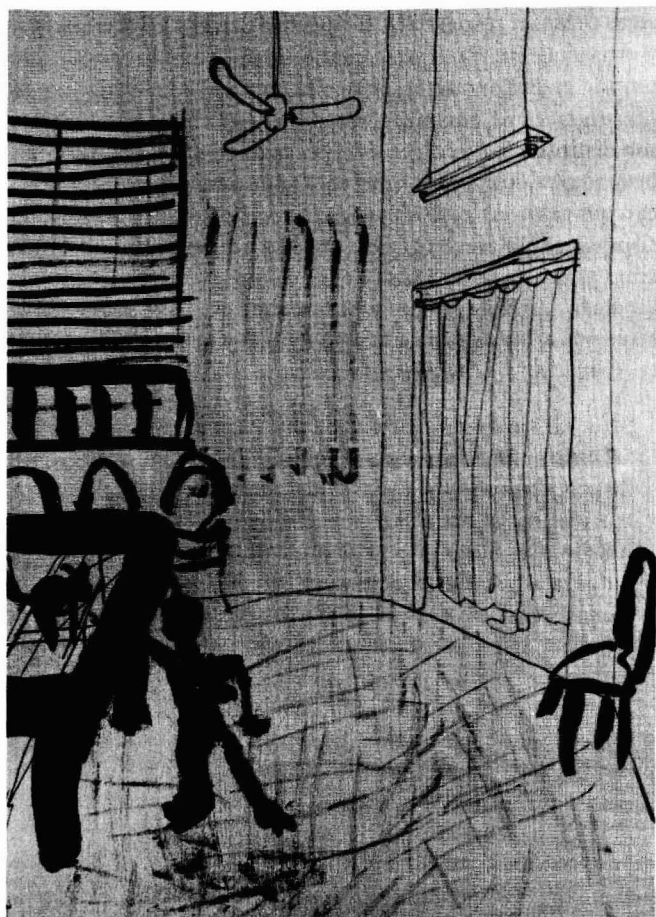
¿Qué le atrae a Carlos Fuentes de Bierce, para dedicarle una novela en que se compromete a fondo como narrador y cuyo resultado es un relato vibrante y lúcido? Descontando que no responde meramente al atractivo fácil de una historia misteriosa que ni siquiera es historia, es esta paradoja la que se convierte en un apasionante desafío para explorar

² Clifton Fadiman, "Ambrose Bierce. Portrait of a Misanthrope", *The collected Writings of Ambrose Bierce*. New York, The Citadel Press, 1946, XIV y XV. También llama a Bierce, adecuadamente, un "profeta menor de la desesperanza (XIV).

³ *The Letters of Ambrose Bierce*. San Francisco, Book Club of California, 1922.

⁴ Foro celebrado el 2 de agosto de 1979 con motivo del 95º aniversario de Rómulo Gallegos. *Relectura de Rómulo Gallegos*, Caracas, CELRG, 1980, 370.





una vez más la difícil relación entre la libertad y la necesidad, el caos y el determinismo, la ficción y la historia, el mito y el devenir. A este discurso absolutamente suyo y reconocible en sus cuentos y novelas, se suma otro, actual: la oportunidad de reflexión política sobre otra difícil relación: la de México y los Estados Unidos, la del feroz capitalismo imperialista y la "otredad" a la que ese capitalismo no distingue ni le reconoce derechos. En suma, la distante vecindad entre dos culturas, dos mundos, dos lenguas, dos formas de arte, que a lo largo de la época moderna se han personificado alternativamente en el mito y en la historia.

En una nota final de la novela, dice Fuentes luego de ofrecer algunos datos biográficos de Bierce: "Entró a México en noviembre y no se volvió a saber de él. El resto es ficción" (p. 189). Esta es una definición de su novela y comienza por inscribirla en los márgenes de la historia: ese "resto es ficción" alude justamente a *Gringo viejo* en tanto la novela no hace otra cosa que contar el fin de la vida de Bierce después que llegó a México. Es decir, lo que nadie supo nunca con certeza, lo que sólo el novelista puede imaginar y nombrar. Y en ese relato Fuentes compone un tríptico con personajes que portan sus propias vicisitudes y maneras de reaccionar ante el presente, y cuyas historias vienen a colmar el vacío de la Historia. Por un lado, el "Gringo viejo" identificado por el nombre de Ambrose Bierce sólo al final; por otro, el general Tomás Arroyo, del ejército villista; y Harriet Winslow, una institutriz con férreos principios pero total inocencia política. Estos tres personajes forman una sola figura dramática y la mujer cumple su función de transitar de uno a otro para mediar precisamente en el diálogo imposible. Una lectura simbólica vería en el Gringo viejo a un emisario del pasado en busca de la paz definitiva, y en Tomás Arroyo un signo

del futuro, atribulado y conflictivo. A ambos, por igual, al fin el viento de la revolución los barrerá de la faz de la tierra.

Como es usual en su narrativa, Fuentes trabaja la novela exacerbando la expresividad poética a través de recursos simbólicos, metonímicos y rítmicos. Uno de los más notorios lo constituyen las reiteraciones que, como motivos recurrentes, a veces simplemente evocativos, cruzan *Gringo viejo* creando su atmósfera ominosa, fatalista, por momentos lírica. De lo primero son ejemplos las frases con que diversos personajes y hasta el mismo Gringo viejo se refieren a las motivaciones de este último: "El gringo viejo vino a México a morirse", "tenía ojos de despedida", "Ese hombre vino aquí a morirse", "He venido a morir. Denme ustedes el tiro de gracia".

"Les digo que viene a morirse —insistió Inocencio.

"—Pero con honor —repitió el coronelito.

"—Yo no sé si con honor, toda vez que es gringo. Pero a morirse sí —dijo otra vez Mansalvo—. ¿Qué puede esperar un gringo aquí entre nosotros sino eso, la muerte?

"—¿Por qué ha de morirse a fuerzas?

"A Inocencio le brillaron tanto los dientes que hasta los ojos se le pusieron verdecitos.

"—Nomás porque cruzó la frontera. ¿No es ésa razón de sobra?" (p. 21).

También esa citada *frontera* tiene diversos valores y niveles semánticos, y no es solamente la que separa El Paso de Ciudad Juárez, Estados Unidos de México, sino la frontera interior que alude a *diferencias*. "¿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" (p. 13).

El nombre de "Gringo viejo" o el de Tom Brook (como se norteamericaniza el de Tomás Arroyo), o el de "la mujer con cara de luna" como se nombra a la amante de Villa que Arroyo heredó, y esos conceptos reales y figurados de *frontera*, *muerte*, *desierto*, *camino*, ayudan a elaborar un texto de fuertes valores connotativos que proponen otra lectura más allá del realismo. Los hechos son en última instancia el armazón y el esqueleto del relato. Y el verdadero discurso corre por debajo o por encima, en los intersticios de los hechos, o en el sentido final al que todo concurre.

El discurso político se desprende con relativa facilidad del cuerpo novelístico: es el que habla de las *diferencias* ya referidas y las amplifica hasta el motivo del odio, pero al mismo tiempo promueve la contemporización, el diálogo, y si no el entendimiento profundo, imposible de lograr por decreto, al menos la posibilidad de respeto por los demás, ese respeto tan ausente en la atribulada contemporaneidad política nuestra. En uno de sus relatos de *Agua quemada* (1981) se dice: "Después del amor a la Virgen y el odio a los gringos, nada nos une tanto como un crimen alevoso, así es, y todo el pueblo se levantó contra Victoriano Huerta por haber asesinado a don Panchito Madero"⁵. No importa aquí tanto señalar la segunda parte de la afirmación (la indignación popular ante el "crimen alevoso") cuanto el hecho de calificar

⁵ Carlos Fuentes, *Agua quemada*, México, FCE, 1981, p. 16.

como connatural a la idiosincrasia mexicana, y de colocar al mismo nivel que su religiosidad, este odio a los gringos. Véase cómo esta afirmación se reitera en *Gringo viejo* cuando Bierce le dice a Harriet: "Ricos y pobres, los mexicanos siempre se desquitan de nosotros. Nos odian. Somos los gringos. Sus enemigos eternos" (p. 137).

Este 'discurso político' y de énfasis nacionalista en la novela es posible porque Fuentes ejerce ahí la función no del escritor realista y apegado a los hechos, sino del escritor intelectual y reflexivo cuya perspectiva, más amplia que la estricta observancia fáctica, le permite abrir juicios e interpretar a su país, la relación cultural y política con otros países, o percibir su desarrollo en la historia (y como mito). Es una función del novelista heredada de los años veinte y treinta (Gallegos, Mallea, Guzmán, Martínez Estrada) que tiende a desaparecer en la narrativa contemporánea pero Fuentes retoma con cautela, evitando caer en el ensayismo y el sociologismo que fueron flaquezas en tantos otros novelistas.

Lo que me interesa ahora destacar es que el motivo del "odio a los gringos" se ha mitificado al transformarse en una constante (y al igualarse con la religión en tanto "eterno") perdiendo su origen histórico: las invasiones, el apoderamiento de su territorio, el saqueo comercial y económico y la prepotencia política desde la Independencia y ante todo a la mitad del siglo XIX. Aquí lo mítico no contradice a lo histórico, es sólo su densificación temporal, y por ello, como buen profesor de economía política, Fuentes presenta el siguiente diálogo didáctico sobre las relaciones del imperio y sus vecinos del "patio trasero":

"—Tu padre se fue a Cuba y ahora tú te vas a México. Que manía de los Winslow con el patio trasero.

"—Mira el mapa del patio trasero: Aquí está Cuba. Aquí está México. Aquí está Santo Domingo. Aquí está Honduras. Aquí está Nicaragua.

"—Qué vecinos incomprensibles tenemos. Los invitamos a cenar y luego se niegan a quedarse a lavar los platos" (p. 49).

En *Gringo viejo* este odio a los gringos toma cuerpo expresamente en los textos citados y se hace tácito en otros momentos: la designación despectiva (gringo-viejo) y anonimizadora, o la muerte del "gringo" a manos de Tomás Arroyo. Y sin embargo el discurso político de la novela sería incompleto si no se contemplara otra intención, no sólo la de exacerbar ese rasgo de la memoria "atávica" o mítica del mexicano, sino, coyunturalmente subrayar la necesidad de convivir hoy, compartir el mundo y sus regiones, con todas las diferencias que pueden existir (y realmente existen) entre individuos y países. En este sentido, si bien la novela aspira obviamente a una vigencia sin límites circunstanciales, también se advierte su intención de ir enderezada hacia los Estados Unidos y el conflicto centroamericano.

El ejemplo novelístico de la fábula es claro en el caso de Harriet Winslow: ella es una maestría que viene desde los Estados Unidos para educar y enseñar a los hijos de una familia mexicana de la burguesía rural. Pero al llegar encuentra que esa familia, como muchas otras durante la violencia revolucionaria, ha abandonado la hacienda, se ha marchado huyendo. De todos modos, Harriet Winslow intenta cumplir su cometido educando a los mexicanos, corrigiéndolos de las malas costumbres, sean niños o adultos; enseñarles, entre

otras cosas, el respeto a la 'propiedad privada'. Sin embargo, el personaje se transforma y al final ese cambio muestra su sentido en la conclusión de que nada tiene un norteamericano (un gringo) que enseñarle a un mexicano: sus mundos son distintos, sus códigos de cultura diferentes, y la voluntad pedagógica, aún con las mejores intenciones (civilizadoras o catequizadoras) está de sobra. Cuando una vez muerto el *Gringo viejo* Harriet cruza de regreso la frontera con su cadáver, simulando que se trata de su padre, los periodistas la asedian y una de las preguntas claves es: "¿No quiere que salvemos a México para la democracia y el progreso, señorita Winslow?" Ella responde:

"No, no, yo quiero aprender a vivir con México, no quiero salvarlo —alcanzó a decir y abandonó al grupo de periodistas, abandonó al cadáver del viejo, corrió de regreso a la frontera, al río, al sol cansado de ese día que se iba poniendo a lo largo del occidente fronterizo, corrió como si hubiera olvidado algo que no les dijo a los periodistas, como si quisiera decirles algo a los que dejó atrás, como si pudiera hacerles entender que estas palabras no significan nada, salvar a México para el progreso y la democracia, y que lo importante era vivir con México a pesar del progreso y la democracia, y que cada uno llevaba adentro su México y sus Estados Unidos, su frontera oscura y sangrante que sólo nos atrevemos a cruzar de noche: eso dijo el gringo viejo" (p. 177).

Y otra vez, Fuentes pone en boca del *Gringo viejo* esta básica sabiduría, de una comprensión del "otro" que tal vez Bierce, la persona real, no tuvo nunca hacia México.

"El viejo le habría 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 de 1848. México no es un país perverso. Es sólo un país diferente" (pp. 106-7).

Aquí está su discurso político, su retórica y su mensaje, tan vigentes hoy que los Estados Unidos se niegan a dialogar y a escuchar y a convivir con países diferentes. Aquí radica también implícitamente (al decir) una admirable fe de Fuentes en la palabra literaria. En la palabra del novelista que "permite ver" y sin la cual "todos somos ciegos". Es el viejo mito de la palabra iluminadora que transformará a la realidad.

III

Hay otros discursos en la novela y uno resulta de particular interés por sus connotaciones 'intertextuales' e ideológicas. Está basado en el motivo sexual y al par que vitalista y simbólico, es una glorificación y afirmación de lo indígena como raza oscura y desplazada, tal como lo encontramos en otras novelas del pasado. Harriet se entrega al general Arroyo, según ella para salvar la vida del *Gringo viejo*, pero acaso en realidad para satisfacer íntimas necesidades frustradas de su vida antes de llegar a México. Lo que interesa señalar es que en esta relación erótica emerge la pulsión ideológica de una sexualidad poderosa, límite, sanguínea e irracional, una mística de la carne a lo Lawrence. Harriet no dista mucho de

ser una hermana literaria de Kate Forrest en *La serpiente emplumada*: ambas encuentran en sus amantes mexicanos (Tomás Arroyo o Cipriano Viedma) una fuerza primigenia, genesiaca, que parece estar ausente o degenerada en sus culturas de origen.⁶

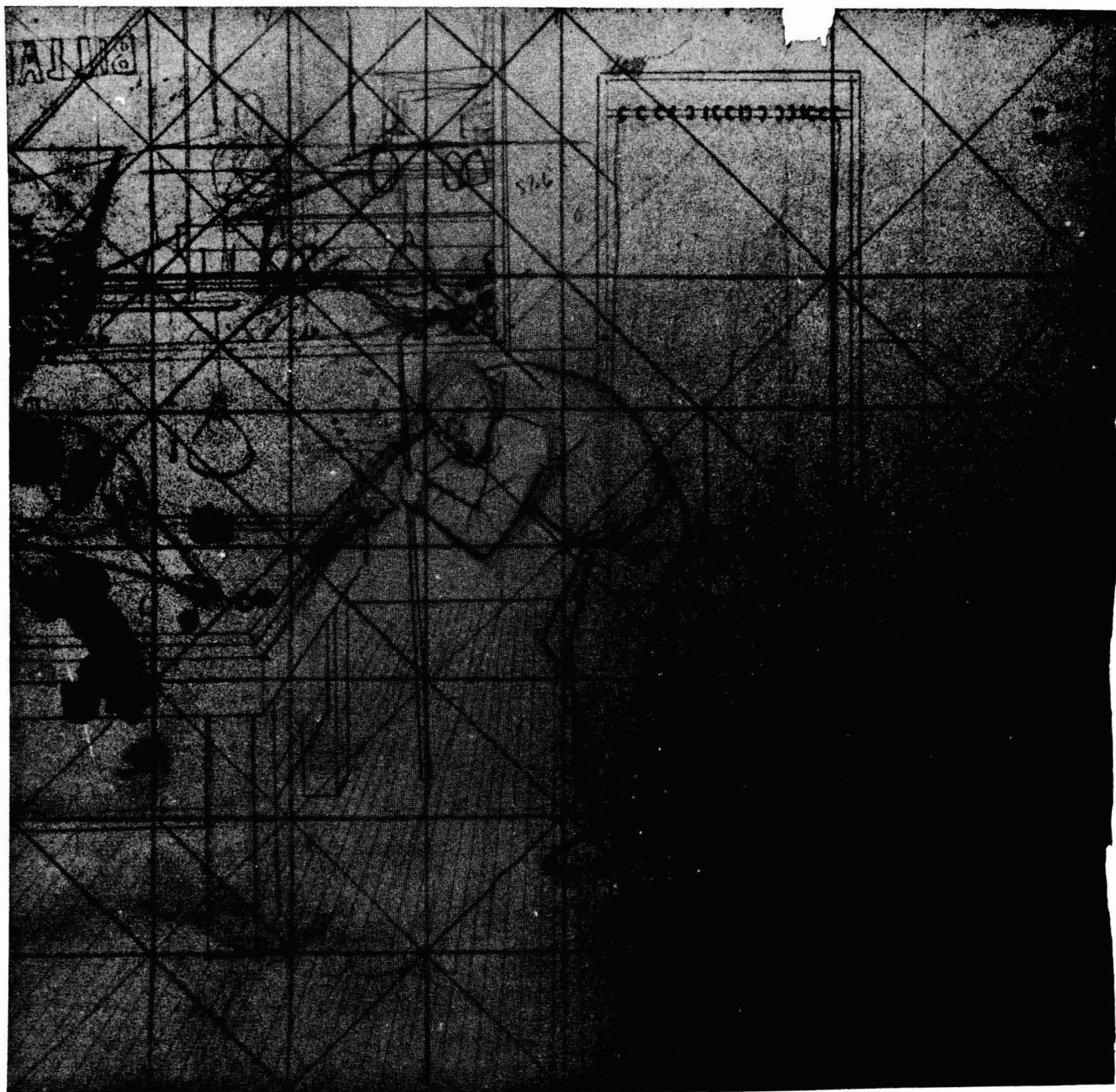
El primer signo de esta fuerza sexual aparece referido al país en una descripción paisajística: "Las montañas se levantan como puños morenos y gastados y el viejo pensó que el cuerpo de México era un gigantesco cadáver con huesos de plata, ojos de oro, carne de piedra y un par de cojones duros de cobre" (p. 21). En estos *cojones duros* se instala la ideología sexual del machismo, y así no resulta extraño seguir detectándola en diálogos como éste:

"—Testículos de toro y sangre, general indiano. Las dos cosas las vas a necesitar si entras al ejército de Pancho Villa" (p. 32).

⁶ Cf. D. H. Lawrence, *The Plumed Serpent*, 1926.

O en la descripción paradigmática de la desnudez de Arroyo:

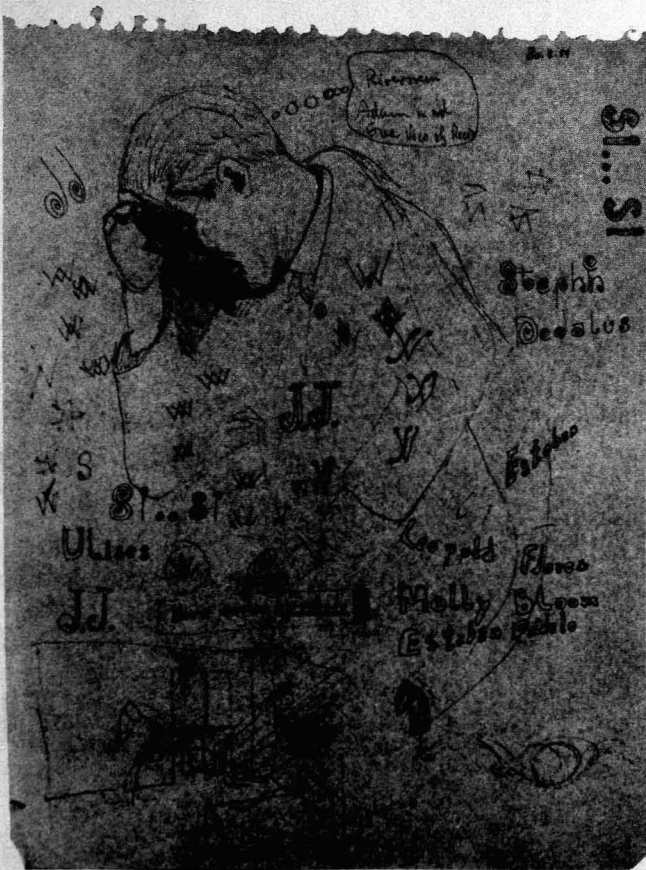
"—Mírame —dijo Arroyo, desnudo frente a Harriet, arrodillado desnudo con su duro pecho moreno y su ombligo hondo y su sexo inquieto, nunca en reposo, ella lo averiguó, siempre a medio llenar, como la botella de mezcal que siempre dejaba abandonada en sus lugares, como si los largos y duros testículos, semejantes a un par de aguacates peludos, columpiándose pero duros como piedras entre sus esbeltas, lampiñas, lustrosas piernas indias, estuvieran ocupados incesantemente en la tarea de volver a llenar el pene negro, otra vez brillante, palpitante, coronado por una aureola del vello más negro que ella había visto jamás, y se rió recordando el vello púbico despeinado, rojizo, escaso de Delaney, que ella sólo vio una vez, a través de la bragueta medio abierta, el pene de Delaney dormido como un triste enano en una lavandería" (p. 120).



Localizada en la descripción de los testículos y el pene, la virilidad habla tanto de la sexualidad estricta como de la valentía, del "ser-hombre" (el "Hombre-Macho" de Gallegos en *Canaima*), y así como Harriet no puede menos que comparar el "pene duro, brillante, palpitante" y los "duros testículos semejantes a aguacates peludos" y tan "duros como piedras" de Tomás Arroyo con la escualidez fálica de su novio Delaney, no dejamos de recordar que en *Agua quemada* los "huevos helados" del Jefe fascista son la negativa configuración moral de hombres que resumen en la genitalidad los rasgos enteros de su persona.

Esa sexualidad no es en última instancia un lenguaje eficaz para lograr el vínculo positivo entre los "vecinos distantes" que son Harriet Winslow y Tomás Arroyo, pero en todo caso con razón para fundar sobre ella un lenguaje connotativo e ideologizado. Lenguaje sin palabras, de nadie pues es de todos, su utilidad consiste en dotar al lenguaje verbal de signos sobre los cuales trabajar un sentido. Y en la novela tiene la función de marcar una diferencia más, así como de afirmar un discutible valor de identidad en los humillados frente al vecino poderoso pero en la intimidación pálido, exangüe, decadente, como siempre hemos querido imaginar a nuestros enemigos. Aquí se trata de una revancha verbal.

La ficción emplea así, una vez más, las argucias del mito. Pero también usa a la historia en su provecho, recuperándola, distorsionándola en partes, jugando con ella con la conocida arbitrariedad de la fabulación. *Gringo viejo* se instala en el contexto de la Revolución Mexicana en 1910 e incluso, al final, aparece Pancho Villa como personaje. La historia, más allá de su función contextual, le sirve a Fuentes para extraer



de ella dos episodios que transfigurará y desnaturalizará en beneficio de la ficción. Uno tiene que ver con la muerte del Gringo viejo y en realidad está calcado de la muerte de William Benton, un ciudadano inglés, en manos de Fierro, el temible lugarteniente de Villa. Como se narra en *Gringo viejo*, Bierce murió asesinado por Tomás Arroyo.⁷ Furioso porque el Gringo (en una actitud que la novela no aclara) quemara ciertos papeles con los cuales se reivindicaría la verdadera propiedad de la Hacienda, Tomás Arroyo lo mata a balazos y lo hace enterrar. Pero Harriet, sin embargo, reclama el cuerpo del Gringo diciendo que se trata de su padre y ello crea un conflicto diplomático que el propio Villa solucionará desenterrando discretamente el cadáver del Gringo Viejo y fusilándolo para ocultar que muriera de tiros en la espalda. Amén de esto, hace ejecutar a Tomás Arroyo.

Este episodio recorre paso a paso lo que sucedió con Benton.⁸ Este era dueño de una hacienda en Chihuahua y había tenido algunos encuentros desafortunados con Villa; cierta vez, a principios de 1914 y en las proximidades de Ciudad Juárez, Benton fue insultante y como consecuencia Villa ordenó su fusilamiento. Sin embargo, mientras los soldados cavaban la fosa, Fierro lo mató de un balazo en la nuca. El hecho fue reclamado por autoridades norteamericanas (dado que no había relaciones directas con Inglaterra) y hasta se formó una comisión internacional con el objetivo de examinar el cadáver. Villa decidió desenterrar a Benton y fusilarlo, y al parecer llegó a hacerlo aunque los hechos no continuaron su curso: Carranza impidió que la comisión viera el cuerpo del inglés considerando que implicaba una intervención en los asuntos internos del país.

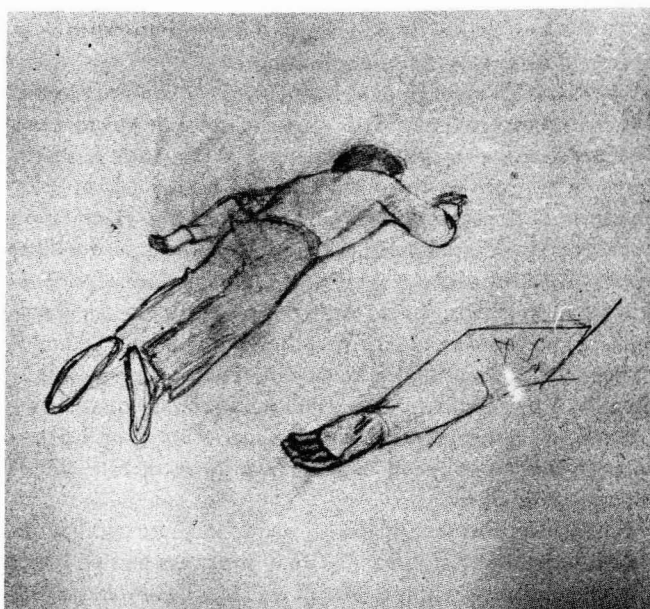
Si Bierce desapareció en noviembre de 1913, sería una contradicción tanto histórica como literaria narrar que su cadáver fue conducido por la falsa hija, Harriet Winslow, para ocupar la fosa vacía de su padre en Arlington. Sólo hay una razón estética para esta alteración de la lógica histórica, y es la escena faulkneriana de la mujer llevando el cadáver a través de la frontera, entre nubes de polvo y pensamientos que parecen volutas del remordimiento.

La ironía no acaba aquí, en esta distorsión de la historia, sino que por otras vías los hechos parecen "duplicarse". En la *historia real*, hay una versión de la muerte de Bierce asombrosamente parecida a la de Benton. *Gringo viejo* no alude a ella pero en este "juego" de la ficción y la verdad, del mito y la historia, es válido traerla a cuento. En 1934, Elías L. Torres narró en *20 vibrantes episodios de la vida de Villa*,⁹ la 'historia' de la muerte de Bierce tal como el propio Villa se la habría narrado a él, en la Hacienda de Canutillo, y esta versión reproduce a su vez las que propagaron George Weeks y Danziger, confirmándolas tácitamente o recogiendo. Como todos los testimonios, cuanto más indirectos menos confiables, pero lícitos de figurar en una historia escasa de documentos. Según Torres, Villa le narró el fin de Bierce ocurrido a mediados de 1914. Bierce era uno más entre los corresponsales extranjeros que rodeaban a Villa, pero se destacaba

⁷ "Su afición a narrar muertes violentas", decía yo en un prólogo de 1967, "nos predispone a imaginar la suya de similar suerte". *Soldados de Ambrose Bierce*. Buenos Aires, Galerna/Arca, 1968, y en *Cuentos de soldados y civiles*. Madrid, Guadarrama, 1976.

⁸ Refiero esta versión de Luis y Adrián Aguirre Benavides en mi libro *John Reed, Villa y la Revolución Mexicana*. México, Nueva Imagen, 1983, p. 57.

⁹ México, Sayrols, 1934. Cit. Fernando Tola, *Museo literario*. México, Premiá, 1984, pp. 103-109.



por su locuacidad, las historias y chistes que amenizaban las treguas en la vida combatiente del general. "Una noche cenaba Villa con Borunda, Fierro y algún otro, cuando se presentó Bierce, que invariablemente comía o cenaba con Villa, y a quien hacía tres días que no se le veía por allí". Villa lo invitó a narrar algún cuento o chiste, y Bierce lo hizo a desgano. Finalmente, después de cenar "y con cierta brusquedad, Bierce empezó diciendo que ya estaba cansado de andar con Villa; que todos sus actos no estaban apegados a la razón ni a la justicia; que lo que él capitaneaba no era ejército, ni cosa que se le pareciera, sino partidas de ladrones y asesinos, que no respetaban nada y a nadie". Villa reaccionó con desconcierto al comienzo, creyendo que se trataba de algún chiste, pero cuando advirtió la seriedad de las palabras, se puso hosco y sombrío. Bierce le expresó la decisión de "abandonarlo y de irse con Carranza"¹⁰ y "venía a despedirse de Villa porque ya tenía preparados sus caballos y un mozo para marcharse en seguida". Villa se despidió de Bierce lamentando, según él, haberse acostumbrado a sus chistes y relatos, que ya no disfrutaría a la hora de las comidas, pero antes le había hecho una seña a Borunda y éste había salido "sigilosamente" de la habitación. Bierce partió con su acompañante, rumbo a la sierra, y al poco rato se escucharon tiros. Villa dijo: "A ver si este gringo desgraciado les cuenta el último chiste a los zopilotes de la sierra..."

Esta versión del fin de Bierce, probable como cualquier otra, coincide pese a sus variantes, con el caso Benton que sí inspiró a Fuentes... ¿Será la muerte de Bierce, la que supuestamente Villa le contara a Torres, o era entonces sólo una distorsión del episodio de Benton? ¿O bien la historia se reprodujo milimétricamente para dar paso a la reiteración y al mito? En todo caso, es el mito sanguinario de la muerte violenta, del asesinato a traición, como una nueva (o antigua) ley salvaje de la guerra, una ley no escrita y arbitraria que dice mucho no sólo del poco valor asignado a la vida sino, ante todo, de que la muerte es tan casual y azarosa como la vida.

Exactamente igual a como Ambrose Bierce la presentaba en su literatura.

IV

El otro episodio histórico tiene que ver con la aducida actitud de Villa de retrasar los combates poniendo en peligro la vida de sus hombres y contradiciendo su conocida táctica de atacar por sorpresa y de noche, para que los "gringos" de la industria del cine tuvieran la luz suficiente con qué filmarlo. El *Gringo viejo* Fuentes contempla a Villa con escasa simpatía: el personaje es un hombre astuto pero brutal, que mata o hace matar sin más motivos que el capricho o la conveniencia; es el guerrillero anárquico que nada sabe de leyes marciales pero finge obedecerlas cuando alguien se las reclama.

"A Walsh, el gringo de la cámara, le prometió:

"—No se preocupe, don Raúl. Si usted dice que la luz de las cuatro de la mañana no le sirve para su maquinita, pues no importa. Los fusilamientos tendrán lugar a las seis. Pero no más tarde. Después hay que marchar y pelear. ¿De acuerdo?" (p. 161).

(Luego se desdice, ordena el fusilamiento a las doce de la noche y añade: "Que mister Walsh y su camarita se frieguen, esto no es para él", p. 166).

El episodio en que se promete demorar los fusilamientos proviene de una antigua versión que en 1926 Terry Ramsaye explayara en *A Million in One Night*. Villa habría vendido los derechos a filmar sus batallas por 25 mil dólares a un consorcio neoyorquino, la *Mutual Film Co.*; "Villa demoró su planeado ataque a Ojinaga hasta que la Mutual pudo emplazar su artillería fotográfica. Cuando las cámaras consolidaron sus posiciones, la ofensiva barrió con todo y Ojinaga cayó ante Villa y la película". Sucede, sin embargo, que a quien le habían encargado filmar la *Vida de Villa* (y hasta lo personificó en el papel de "joven") era Raoul Walsh, que en esa época tenía 22 años. Walsh publicó tiempo después, en 1974, su autobiografía (*Each Man in His Time*)¹¹ y allí cuenta

¹¹ Raoul Walsh, "¡Viva Villa!", *La vida de un hombre*. Barcelona, Grijalbo, 1982, pp. 99-131.

¹⁰ Gunn introduce otro elemento al puzzle: "In 1913 he apparently corresponded with Carranza: at least he told his friends that he liked the man". Drewrey Wayne Gunn, *American and British Writers in México, 1556-1973*. Austin, The University of Texas Press, 1974, p. 59.

que se comunicaba con Villa a través de intérpretes, y sobre los problemas de filmación difiere tácitamente de Ramsaye: "Recé para que tuviéramos rayos de sol cuando nos acercábamos a las colinas cercanas a Hidalgo del Parral, donde había nacido Villa. La casa de su madre había sido quemada por los soldados del gobierno, pero fotografié unas granjas de adobe que, cualquiera de ellas, podía haber sido la suya. El sol colaboró". De las escenas de batalla Walsh quedó decepcionado: no pudiendo estar en la línea de fuego, por orden expresa de Villa, se contentó con filmar "a los rezagados rebeldes".

Verdad o ficción, la especie de la vanidad (o espíritu de negocios) de Villa oponiéndose a sus propias tácticas para poder ser filmado, entra en *Gringo viejo* aunque referida a los fusilamientos. Aquí otra vez la historia alimenta a la ficción y son las "estrategias" de esta última las que dominan y se anteponen subrepticamente a cualquier otra verdad.

Mientras la novela juega libremente con la historia, la "Nota del autor" que la cierra precisa, en cambio, y con exceso de datos circunstanciales, la historia de la escritura: "Este libro fue comenzado en un tren entre Chihuahua y Zacatecas en 1964 y terminado en Tepoztlán, Morelos, en 1984, en la casa de Antonio y Francisca Saldívar y utilizando la máquina de escribir del pintor Mariano Rivera Velázquez". Y al calce la fecha: "México, febrero de 1985". Como las pseudo precisiones de Borges, éstas, reales, despistan al lector al otorgarle una certeza que la novela le ha estado negando y concediendo alternativamente. O bien quiere afirmar que lo

único cierto y seguro desde un punto de vista histórico es la escritura novelesca y no la Historia.

Aunque el proyecto y la idea de *Gringo viejo* daten en realidad de los años sesenta, dudo sin embargo que su escritura pertenezca mayormente a esa época. Sus rasgos de estilo difieren de la prosa seca y rotunda de *La muerte de Artemio Cruz*, que sería el más cercano ejemplo en el tiempo. Hacia 1962 Fuentes se preocupaba por el rigor estructural, pero temas, personajes e historias a contar tienen allí una fuerza poderosa relegando el virtuosismo estilístico a su servicio. En *Gringo viejo* encontramos una escritura mucho más lírica y atenta al lenguaje, a su sonoridad, a las posibilidades expresivas de la sintaxis. Y esto íntimamente relacionado con las imágenes y el ritmo con que éstas componen figuras recurrentes. Lo más notable es el ritmo por el lenguaje y, a través de éste, por el sistema de imágenes.

En este sentido, las simetrías funcionan como catalizadores del lenguaje y la narración. Hay simetrías en casi todos los planos. La hay en la orfandad de Harriet y Arroyo; éste teje su vida en el recuerdo de su madre; hijo ilegítimo, es la línea pobre y despreciada del hacendado, y por eso vive obsesionado por los papeles legitimadores que le darán a su pueblo, a su gente, a sí mismo, la propiedad de aquellas tierras que otros detentan. Para Harriet, la presencia constante en la memoria es la del padre desaparecido en Cuba, y la herida que consiste en saber que esa desaparición fue voluntaria, fue el rechazo a su familia constituida, para vivir con una mulata. Harriet Winslow sueña con su padre, como un nuevo Juan Preciado, y lo recupera vicaria y fúnebremente en el cadáver del Gringo viejo.

Hay simetrías pequeñas y grandes, específicas o globales pero siempre significativas de una voluntad estructuradora que va más allá de determinar grandes líneas del relato. Simetría en el perspectivismo que divide las dos realidades encontradas: así, el río que separa México de Estados Unidos: "que los norteamericanos llaman grande y los mexicanos bravo". O en los términos de oposición paradójica que se anulan entre sí: "Harriet odió a Arroyo, sobre todo, por esto: ella había conocido este mundo pero no podía ser parte de él y él lo sabía y sin embargo se lo ofreció, la dejó saborearlo a sabiendas de que nada podía mantenerlos unidos para siempre..." Simétrico es el propio final: "Ah, viejo, te saliste con la tuya y fuiste un cadáver bien parecido. Ah, general Arroyo, te saliste con la tuya y te moriste joven. Ah, viejo. Ah, joven".

Carlos Fuentes ha intentado en esta novela superar el historicismo novelístico, escribiendo un relato que, afincado en hechos "reales" y en un trasfondo localizable históricamente, apela sin embargo, para encontrar su sentido, a las estructuras más perdurables del mito. Y aunque este procedimiento sea discutible en algunos casos —como el de la mística carnal— porque incurre en lo ideológico sin superarlo, en otros conjuga formas de pensamiento (incluso político) que no deben desdeñarse como arcaicas pues funcionan hoy y han venido funcionando durante mucho tiempo, en todos los órdenes de la vida humana. De ahí que la mayor simetría novelística de *Gringo viejo* sea la del encuentro y desencuentro amoroso entre Harriet Winslow y Tomás Arroyo, a su vez símbolo del encuentro y desencuentro entre 'gringos' y mexicanos, jugados con amor y odio, fascinación y desdén a lo largo de la historia y finalmente transformados en costumbre y mito. ♦

