

LA TRANSFIGURACION LINGUISTICA DE «GRINGO VIEJO» AL ESPACIO FOTOGRAMATICO

Esta aproximación al espacio narrativo de Carlos Fuentes y su transfiguración al lenguaje fotogramático, no intenta indagar sobre lo que puede haber de cine en su producción a la manera de los postulados formalistas, según las propuestas teóricas de Einsenstein, ni tampoco escudriñar su puesta-en-escena en consonancia con la *decoupage technique*, sino que más bien, va dirigida hacia el ámbito de su organización sintagmática y cómo se articulan el cine y la literatura.

«Gringo Viejo», en manos del director argentino Luis Puenzo, confirma lo que sabemos: la novela y el filme que la adapta o transfigura son dos discursos opuestos, por cuanto que la obra narrativa acumula hechos y circunstancias sirviéndose de la palabra y para que ésta pueda existir, tiene la necesidad de que el lector le preste la complicidad de la propia imaginación: su movimiento

está subordinado a la inteligencia, al estado de ánimo del lector, mientras que el cine presenta el resultado de esta meditación digerido en las acciones constreñidas a la organización y al mar comedido de los fotogramas.

En la novela la vida es indefectiblemente revivida: en el cine la vida es captada en su devenir real. Lo que acontece en la pantalla tiene visos de lo instantáneo y no puede concretarse en divagaciones genéricas que indiquen la posición del autor hacia la vida y la sociedad que la literatura sí logra plenamente.

Desde el punto de vista técnico, Luis Puenzo echa mano de lo que Christian Metz y Yuri Lotman denominaron una «sintagmática del discurso audiovisual». La distensión, condensación, la analepsis, entendida como un salto-hacia-el-pretérito verbalizado, así como la fuerza del «montaje por racor» con todos los signos de puntuación defini-

Jaime García Saucedo

*Profesor de Cine y Literatura
Facultades de Ciencias Sociales y de Comunicación Social
Universidad Javeriana*

dos por la distensión, aparecen aquí yuxtapuestos en un tejido gramatical que intenta aproximarse a la textura narrativa del libro.

El director argentino nos muestra los «pasos sin huella» del escritor norteamericano Ambrose Pierce, consagrado narrador y periodista del monopolio de los Hearst a inicios de nuestro siglo: es el «gringo viejo» que realmente desapareció durante la revolución mejicana en 1912.

Puenzo se ofrece como mediador, con su organización fotogramática, entre la palabra y el imaginario de Carlos Fuentes. Su reclamo hipotético en torno a este andariego singular cansado del «sistema», aparece en la película con precisión casi literal a las frecuencias anímicas del carácter en el libro.

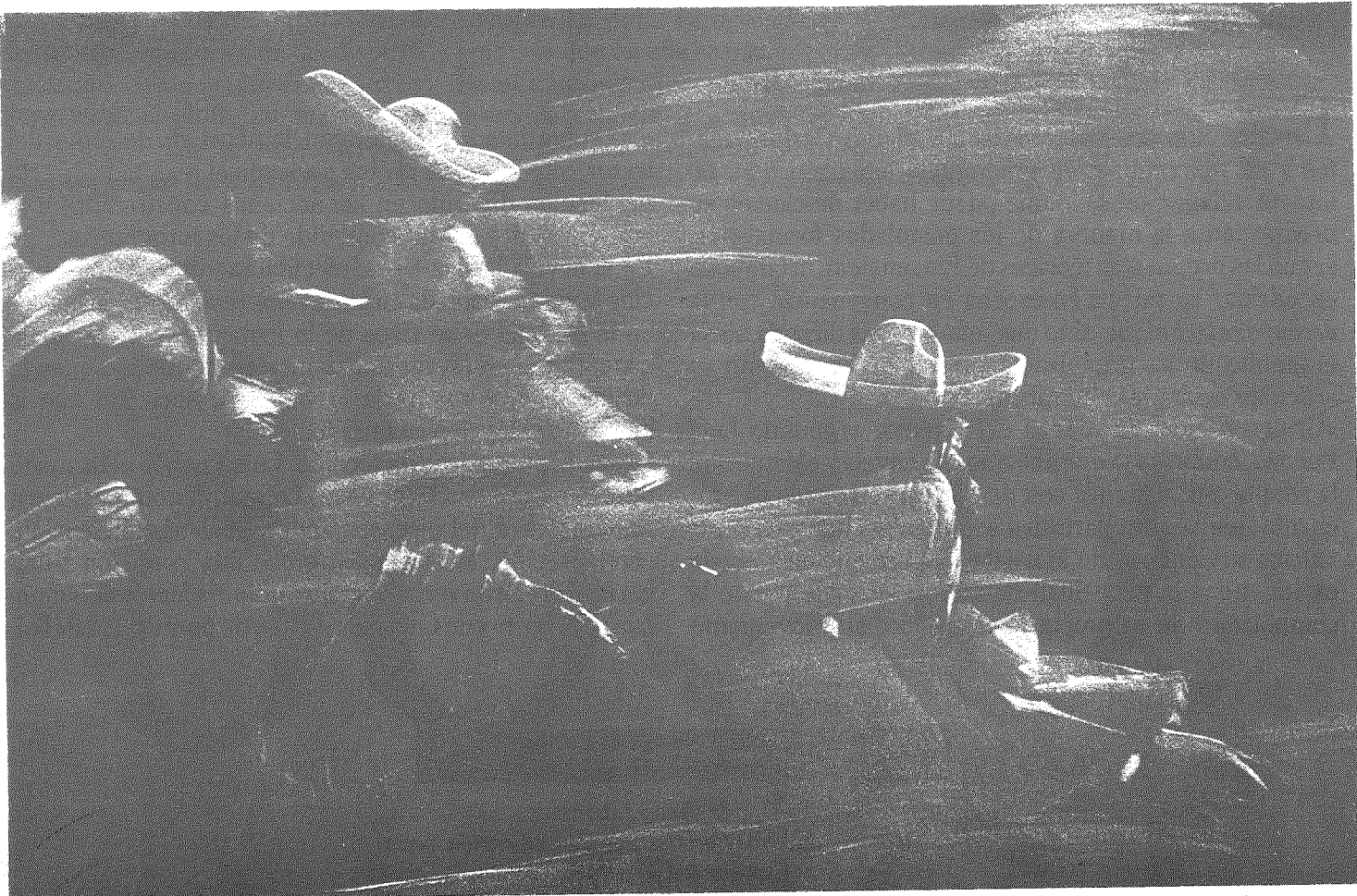
El gringo viejo de Carlos Fuentes representa la conciencia atormentada del ciudadano que reniega de su ilustre posición para lanzarse a una aventura desbocada y suicida.

La reconstrucción de este itinerario anónimo se convalida en el filme por medio de una focalización que procede de un narrador-testigo, en este caso la mujer norteamericana quien, con su perspectiva del distanciamiento escudriña y descubre lo que pudo acontecer durante los últimos días de Ambrose Pierce.

Luis Puenzo recurre a diversas fuentes para que la aproximación al ciclorama histórico de la revolución mejicana goce de autenticidad y, para lograrlo, se apoya en filmaciones de la época. «Las Memorias de un Mejicano» de Salvador Toscano, «El compadre Mendoza» y «¡Vámonos con Pancho Villa!» del cinematografista Fernando de Fuentes, así como también «Reed Insurgentes» de Paul Leduc y «¡Que Viva Méjico!» del maestro ruso Eizenshtein, servirán de aporte visual para su labor de reconstrucción o transfiguración del texto.

Con este soporte, Puenzo se aparta del desdibujado tono que algunos cineastas le han dado al cine de la revolución mejicana. Tomemos, por ejemplo, el «¡Viva Zapata!» de Elia Kazan quien nos ofrece a un revolucionario impostado en la figura de Marlon Brando con estilo decorativista, demasiado ampuloso y de recurrencias clasificables dentro de lo rocambolesco por lo truculentas: igual apunte hace el francés Luis Malle con su «¡Viva María!» y Henri Verneuil con «Los Cañones de San Sebastián».

La lectura de este filme se conjuga con propiedad con respecto a la novela cuando se piensa en el concepto de la identidad en ambos espacios narrativos. En la obra el concepto funciona por medio de un índice objetual que aboca al director del filme hacia una escenografía que



engarza con el libro; me refiero al empleo de los espejos. Los espejos de la galería de la casona de los Miranda reflejan rostros de participantes cuya euforia triunfalista no les permite visualizar su condición de marionetas que penden del hilo frágil de una revolución que, a la postre, no cumplirá con todas sus expectativas.

Luis Puenzo es consciente que el cine no es una fórmula para que el espectador distinga valores que en la literatura son diáfanos en cuanto significantes; en este tratamiento de los espejos particularmente, se buscó apoyo parlamentario por parte de los roles actanciales, a fin de reforzar su significado; con ello se logró ser coherente con el discurso literario.

Observamos cuando Harriet, gringo viejo, el zapatista Arroyo y el resto de los acompañantes ingresan al salón de los espejos y observan ante éstos sus figuras multiplicadas. Aquí funciona cabalmente la sicología de la compensación por medio de lo histriónico en doble énfasis observado y sometido al laberinto de los reflejos.

Es muy importante consignar aquí que la estructura de la novela apunta hacia el cruce de lo fronterizo por parte de los dos norteamericanos. Esto se interpreta como la libertad con la que cuentan para desplazarse tipográficamente; transferencia itinerante iniciada en el sector fronterizo El Paso y alongada hacia la ciudad Juárez.

Para gringo viejo se trata de un viaje para ganar la muerte; para Harriet significa la educación y para Arroyo será un viaje de sentimientos y diferencias individuales.

Se advierte así, tanto en el filme como en la novela, una línea divisoria que se bifurca entre la percibida en oposición a otra interna. La primera nos remite a una instancia geopolítica y la segunda, a las relaciones interpersonales.

Y en esto el filme resulta clarificador, toda vez que las dos perspectivas fronterizas anotadas se entrelazan. Gringo viejo, al cruzar el límite geográfico, se siente liberado, como si hubiese entrado a otro mundo y fuera a encontrar directamente lo que buscaba sin departir afectivamente con los demás; sin embargo, pese a su soledad, descubre la compañía inevitable de otros seres como Arroyo y Harriet.

A pesar del abordaje visual de lo que acontece en el espacio estructurado por Puenzo, el filme no logra mostrar todo el torrente de significados que surgen de la frontera «externa» con su contraposición bien expuesta en la novela.

Harriet y Gringo viejo representan la civilización, a diferencia de Méjico donde se suscita una irrupción del modelo burgués por parte de las masas populares que están en la búsqueda de la justicia; algo que desencadena el desorden y la revolución.

La película articula el viaje sin retorno de gringo viejo y la radicalización de Harriet por medio de nudos temáticos que se inscriben en lo que actualmente se denomina, desde la perspectiva estructural, como la arquitectura gramatical de un filme-carretero o «road-movie».

Decir que gran parte de la literatura y el cine está estructurada a partir de un viaje, quizás sea una redundancia. El desplazamiento y los cambios de espacio por parte de los actantes es el *leit-motiv* de la historia. Todos viajan constantemente, cambian de sitio y en este proceso de traslaciones espaciales se antropomorfizan por medio de superaciones y degradaciones. Los tres caracteres no son turistas, sino viajeros como acontece con los amantes de Paul Bowles en «El Cielo Protector».

Para Arroyo esta trashumancia lo guía hacia los límites de un parricidio anunciado; será el Edipo consciente de la historia; por su lado, gringo viejo, enjunca sus velas peripatéticas hacia el único paisaje verdadero: el que lleva dentro de sí en franca degradación moral.

La película permite, por otra parte, focalizar las profundas diferencias y conflictos de los héroes. Harriet Winslow es motivo para establecer una situación triangular que refleja un proceso de identificaciones encontradas; esto se advierte cuando cada uno de los participantes hace del otro una figura de su imaginación.



Harriet Winslow ve en gringo viejo a su padre; Arroyo, en Harriet, a su madre violada y gringo viejo ve en Harriet a su esposa, hermana e hija.

En esta tríada singular se impone una alternativa de elecciones: Harriet deberá decidir entre ser como su padre, libre y sensual, al quedarse con Arroyo, o bien tener un padre y quedarse con gringo viejo; situación en la que preferirá la segunda alternativa.

Arroyo, en cambio, deseará la reivindicación de su madre violada y no permanecer con Harriet. La relación sexual entre él y la gringa se interpreta como un paso inevitable por las circunstancias y en la que el machismo se remarca, tal como lo descifra Fuentes en la novela; en el filme se explicita por medio de los encadenados visuales.

La muerte deseada y provocada por gringo viejo conduce a una doble muerte que encabalga la venganza personal con la cuestión política. En este clímax de espesor sémico, Puenzo se apropia de la técnica del «ralenti», signo gramatical que sirve para acentuar el dramatismo por medio de la cámara lenta, y que Carlos Fuentes resume con trazos proposicionales breves.

Al cierre del filme, Luis Puenzo se vale de la voz «al margen del fotograma» y cuya articulación verbal femenina reconstruye el colofón de la anticipación el cual resume lo porvenir y da la sentencia del cierre argumental. La película se reconcilia con el lenguaje literario por medio del gesto, del poder de la palabra articulada y la estructuración de su lenguaje fotogramático.

BIBLIOGRAFIA

BALDELLI, Pio. *El cine y la obra literaria*. Cuba: ICAIC, 1966.

CABRERA INFANTE, Guillermo *Un oficio del siglo XX*. Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1973.

FORTNET, Ambrosio. *Prólogo para Cine, Literatura, Sociedad*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas, 1982.

HERRERA CASTELLANOS, M^a del Carmen. *El mensaje ideológico en Gringo Viejo*. En: *Revista La palabra y el Hombre*. Julio - septiembre de 1990. Xalapa, Veracruz. México, Tomo 75.

LEMAITRE, Monique J. *Territorialidad y Tránsito en Gringo Viejo de Carlos Fuentes*. En: *Revista Iberoamericana*. Vol. LVIII, abril - junio 1992. University of Pittsburgh, Pennsylvania.

ORTIZ VASQUEZ, Francisco Javier. *Carlos Fuentes y la identidad de México*. En: *Revista Iberoamericana*. N^o 159, Vol. LVIII, abril - junio 1992. University of Pittsburgh, Pennsylvania.

SADOUL, George. *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI, 1972.

