



## Aviso Legal

### Artículo de divulgación

Título de la obra: Gringo viejo/Ruso joven o la recuperación dialógica en Fuentes

Autor: Corral, Will H.

Forma sugerida de citar: Corral, W. H. (1987). Gringo viejo/Ruso joven o la recuperación dialógica en Fuentes. *Cuadernos Americanos*, 6(6), 121-137.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año I, núm. 6, (noviembre-diciembre de 1987).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material con propósitos comerciales.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

## GRINGO VIEJO/RUSO JOVEN O LA RECUPERACION DIALOGICA EN FUENTES

Por *Will H. CORRAL*  
CRÍTICO LITERARIO ECUATORIANO

“¿POR QUÉ no te moriste a tiempo, cabrón?”, le dice Arroyo al “gringo viejo” bastante antes de matarlo.<sup>1</sup> La muerte es un tema que les permite dialogar, comunicarse, así sea de una manera irónica, o hipócrita, como nota el lector hacia el fin de la novela. Pero la muerte es tan naturalmente etérea como el diálogo. Es superfluo o ingenuo presumir y repetir hasta la saciedad que ambos sirven para equiparar la dialéctica humana. En la novela corta *Gringo viejo*, el diálogo y la muerte adquieren valores semánticos que a veces lindan con el lugar común. Pero no cabe duda, al mismo tiempo que tal como la novela presenta estos dos elementos, la muerte está supeditada al diálogo. Es éste el que va a organizar el aspecto discursivo y el metadiscursivo. El diálogo es una manera de recuperar enclaves, una manera de recuperar la lectura y de permitir al lector llegar a metalecturas por medio de las cuales se revela el complejo mundo que Fuentes ha recobrado con su obra.

“...todas las historias están aquí en mi cabeza, toda una biblioteca de palabras; la historia de mi pueblo, mi aldea, nuestro dolor: aquí en mi cabeza, viejo. Yo sé quién soy, viejo. ¿Lo sabes tú?” (p. 37), dice Arroyo. Pronunciamientos como éste, a veces pontificaciones, frases baratas o gratuitas del mexicano —u otras de cierta profundidad filosófica expresadas con sentido común— constituyen otro tipo de diálogo en la novela. Lo son también las catorce ocasiones en las que se repite en la obra, a veces con leves variantes, o como epígrafe y aun como capítulo, la letanía sobre Harriet: “Ella se siente sola y recuerda”. Me parece que ante esta

<sup>1</sup> Carlos Fuentes, *Gringo viejo*, México, FCE, 1985, p. 81. Todas las citas del texto se remiten a esta edición. La constante preocupación en mi lectura por el efecto del texto en su auditorio proviene claramente de la estética de la recepción. Para ésta y su aplicación a la literatura hispanoamericana véase Diana Sorensen Goodrich, *The Reader and the Text: Interpretative Strategies for Latin American Literatures*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1986.

situación narrativa la noción de diálogo que una buena parte del público lector puede reconocer en una primera lectura es insuficiente. Por otro lado, cuando para el diálogo Fuentes recurre a una *ars combinatoria* que toma del *débat* de los siglos XII y XIII (en los que se trataba asuntos de moral, política o amor), del diálogo tradicional (como el habla de cualquier personaje en el relato, o como el género literario en el cual los "personajes" discuten un tema detalladamente), de la dialéctica platónica o del argumento (en el sentido de resumen o prefacio inserto en una obra), el análisis de su funcionamiento requiere otros recursos.<sup>2</sup>

Es entonces cuando la obra de Bajtín y las nociones que contiene sobre el diálogo adquieren carta de ciudadanía para la lectura que presento. Si lo llamo "ruso joven" es por la tardía recepción de su obra en el ámbito hispanoamericano. No está de más notar que Bajtín, al examinar la obra de Rabelais, se siente obligado a considerar elementos dialógicos medievales que atraviesan la gama del diálogo polémico, expositivo y filosófico. Concluye parcialmente —como ya lo había hecho en el libro sobre Dostoievski— que es una estructura que pertenece a un nivel metalingüístico. O sea que el diálogo, más que una forma, es un escape de ella. Para este contexto, en un extenso artículo Javier García Méndez ha notado sagazmente (corrigiendo con su propio y abundante *corpus* de ejemplos) que la aplicación de nociones bajtinianas parece caracterizarse por dos actitudes extremas: por un lado, la adopción acrítica de ciertas categorías bajtinianas y la subsecuente búsqueda de éstas en novelas que, puestas en ese contexto, declaran ser dialógicas, polifónicas y carnavalescas o se reconocen culpables de no serlo del todo. Por otra parte, las reticencias a propósito de la aplicabilidad de las teorías del ruso, reticencias que en última instancia llevan a un rechazo cortés pero sin consideración de su aporte conceptual.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Estas definiciones básicas están tomadas de manuales como J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, Penguin Books, 1982, pp. 176-178. 186 y Alex Preminger *et al.*, eds., *Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 1974, pp. 189-190.

<sup>3</sup> "Pour une écoute bakhtinienne du roman latino-américain", en *Études françaises*, vol. XX, núm. 1 (1984), pp. 101-136. El número está dedicado a "Bakhtine Mode d'Emploi". Es más completo el número dedicado al teórico en *L'immagine riflessa*, vol. VII, núms. 1-2 (1984). Véase también Tatiana Bubnova, "El espacio de Mijail Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela", en *Nueva revista de filología hispánica*, vol. XXIX, núm. 1 (1980), pp. 87-114. Una reciente lectura en español es la de Sylvia Iparraguirre, "Una aproximación a Mijail Bajtín", en *El orítorrinco*, núm. 14 (1986), pp. 18-22. Una selección crítica sobre Bajtín es la de Henryk Markiewicz, "Polyphony, Dialogism and Dialectics. Mi-

El lector notará lo dificultoso o lo insustancial y peligroso que resultaría profundizar en esto sin tratar el andamiaje bajtiniano en su totalidad. Por otro lado, sería fácil que la lectura crítica se convirtiera en obstáculo para el diálogo más importante, fecundado por el lector y *Gringo viejo*. Lo que quiero hacer con esta lectura es alejarme de la trasposición mecánica de la teoría, reducir su campo de acción, dar por sentado que cualquier lector de Bajtín se entera inmediatamente de que su teoría del *cronotopo* ve el tiempo y espacio como coordenadas principales de la representación artística del mundo, de las fuerzas en oposición en el sistema cultural del cual surgen. El lector puede rastrear este término y otros en cualquier compilación de ensayos del autor, y en la reciente biografía y compilaciones serias sobre él.<sup>4</sup>

Al leer *Gringo viejo* y lo que dice sobre la Revolución Mexicana, sus caudillos, las relaciones con los Estados Unidos, la identidad (o su búsqueda), la historia y ficción, el sexo (con su ob-

khaïl Bakhtin's Theory of the Novel", en Joseph P. Strelka, ed., *Literary Theory and Criticism: Festschrift Presented to René Wellek in Honor of his Eightieth Birthday*, vol. I, Bern, Peter Lang, 1984, pp. 439-456; Joseph Frank, "The Voices of Mikhail Bakhtin", en *The New York Review of Books*, vol. XXXIII, núm. 16, October 23, 1986, pp. 56-60; Gary Saul Morson, ed., *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

<sup>4</sup> Me refiero principalmente a las obras posteriores a los trabajos sobre Dostoiévski y Rabelais (de los cuales hay traducciones al español), como M. M. Bakhtin/P. M. Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship*, trad. de Albert J. Wehrle, Cambridge, Harvard University Press, 1985 (1a. ed. 1978); M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, trad. de Caryl Emerson y Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981; M. M. Bakhtin, *Speech Genres & Other Late Essays*, Austin, University of Texas Press, 1986; M. M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982 (1a. ed. 1979). Esta compilación constituye la obra de Bajtín más accesible en español. Existe también su "Valentín N. Voloshinov", *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, trad. de Rosa María Rússovich, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, que se basa en la versión inglesa (1973) del original ruso de 1930. Hay una compilación inglesa que retoma, con otros traductores, algunos de los textos mencionados: Ann Shukman, ed., *Bakhtin School Papers*, Oxford, RPT Publications/Holdan Books, 1983.

La biografía más completa es la de Katerina Clark y Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Harvard University Press, 1984. Cf. la reseña de ésta por Tzvetan Todorov, "Humanly Plural", en *Times Literary Supplement* (Londres), 14 de junio de 1985, pp. 675-676. No obstante, el mejor estudio crítico acompañado de una lista cronológica de los escritos de Bajtín y su círculo, es la obra de Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin. le principe dialogique, suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine*, trad. Georges Philippenko et al., Paris, Editions du Seuil, 1981. Su traducción inglesa no incluye la selección de artículos del círculo de Bajtín.

sesiva concentración en el masculino), la violencia, "el hombre del montón", la enseñanza, el latifundismo —los Miranda de la novela bien podrían corresponder a la familia Terrazas de Chihuahua—, las relaciones entre "familias lejanas", la escritura y su antropología, la alusión y otros diálogos que revelarán lecturas posteriores; podemos argüir o advertir que lo que mantiene la ilación y articulación de estas tematizaciones es la noción de *recuperación*. Es en ésta que me concentraré, y aunque no pueda tratar todos los diálogos que presenta la novela, por lo menos se depurará la problemática que permite construir una jerarquía dialógica. Es decir, unos diálogos serán más exhaustivos o importantes que otros como compilación de voces, no como voces en sí (éste sería el caso de las voces del Coronel Frutos García, la Garduña y Pedrito), se establecerán subdivisiones en el proceso de la lectura y se desecharán instancias discursivas que ni siquiera periféricamente se ajustan al diálogo.

Esto quiere decir que la noción de diálogo puede experimentar una regresión terminológica para el lector. Por ejemplo, en el capítulo XIV Arroyo y Harriet bailan. Como hará en otras ocasiones, ella se ausenta de Arroyo para aproximarse alucinadamente a su padre, cree bailar con éste. Arroyo mete su lengua en la oreja de ella: "Una lengua diferente, en su oreja: oída, sentida, húmeda, reptante, que Harriet aceptó pero de la cual, al mismo tiempo, huyó invocando su personal predisposición al cambio de estaciones..." (p. 107). Por otro lado, "Bailaron el vals como si bailaran una historia; ella le dijo cosas al oído en inglés, como si él pudiera entenderlas sólo porque ella las dijo como si todo hubiera pasado ya..." (p. 107). Tal vez resulte demasiado prosaico leer esto como un verdadero "diálogo de la lengua". ¿Dónde está el diálogo? Entre el lector y la novela, obviamente, por lo menos para su actualización.

Si por regresión se entiende un retroceso (acción y efecto), el lector está ante un diálogo decididamente contextual, que no es tan abierto ni infinito como querría Bajtín. En otras palabras, como él mismo elucida, si se considerara dialógicamente lo que se dicen Harriet y Arroyo en un sentido amplio, habría que tomar en cuenta que:

Others' utterances and others' individual words —recognized and singled out as such and inserted into the utterance— introduce an element that is, so to speak, irrational from the standpoint of language as system, particularly from the standpoint of syntax.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Mikhail Bakhtin, *Speech Genres...*, p. 92.

He aquí la regresión terminológica.

Creo conveniente recordar, como hace Baĭtín con la obra de Dostoiévski, que la estructura dialógica —de voces autónomas emancipadas del autor/creador empírico— es ontológicamente concebible. En *Gringo viejo* hay monólogos de considerable extensión, y momentos en que los personajes en verdad no hablan con sus interlocutores. El diálogo constantemente vuelve al lector; los narradores y la narración de Fuentes no hacen otra cosa que privilegiar esta situación. Esta ambigua novela corta es esencialmente dialógica; el autor establece un diálogo metatextual con sus personajes (especialmente los que dialogan "desde la realidad", como la extensión de Ambrose Bierce que es el "gringo viejo"), y un personaje con otro. Pero sobre todo el personaje —y Harriet es el mejor ejemplo de esto— establece un diálogo consigo mismo, contra un *otro imaginado*, especular. Fuentes se rehúsa a que el personaje termine el diálogo, que aquél se revele. Y ya que el diálogo está escrito antes de que lo leamos, el narrador ordena la apropiación del *logos*: "Ella quizá sabía que nada es visto hasta que el escritor lo nombra. El lenguaje permite ver. Sin la palabra todos somos ciegos. . ." (p. 140).

Para Todorov el diálogo se describirá como un discurso que "se remite simultáneamente a varios marcos de referencia; se caracteriza por la presencia de elementos metalingüísticos y por la frecuencia de formas interrogativas".<sup>6</sup> Su definición, naturalmente, no se diferencia mucho de la que podemos aducir para Baĭtín. Para éste, "the definitive and final sense of an individual exchange in a dialogue is disclosed only when that dialogue is ended, when everyone has had his say, only, that is, in the context of the entire resolved conversation".<sup>7</sup> Es decir, el diálogo es una intertextualidad de significados, algo externo, entre extraños —Arroyo y Harriet— o interno, entre un yo anterior y un yo posterior (Harriet, el "gringo viejo", y en última instancia Arroyo, debido a las relaciones establecidas entre ellos).

Es interesante notar cómo Baĭtín y Fuentes recurren al ejemplo de *Don Quijote*, programático para el joven teórico ruso, sintomático para el "gringo viejo" como lectura y ejemplo, paradigmático, intertextual, justo y necesario para el novelista. Es este tipo de recuperación la que genera *Gringo viejo* en el lector. Para Fuentes, el diálogo conlleva frecuentemente un encuadramiento, cuya función es señalar el acto del habla en cuanto acto pragmático o co-

<sup>6</sup> Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 348.

<sup>7</sup> Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, p. 412.

municativo, con señales como "dijo él", "repitió él", o con información relativa al tópico del diálogo, como "dijo secamente el viejo" (p. 46) y "dijo con la voz por primera vez temblorosa Harriet Winslow..." (p. 75), etcétera.<sup>8</sup> Desde tal punto de partida Fuentes recupera, en diálogos mayores, como decía anteriormente, a) la Revolución Mexicana, b) la discusión permanente sobre las relaciones entre México y Estados Unidos, c) el discurso amoroso, d) Ambrose Bierce, e) el género de la novela corta, con la correspondiente pátira fantástica que empleó en *Aura*. Todo ello en un metadiálogo entre historia y ficción, teñido de meditaciones fronterizas sobre la muerte y sus implicaciones para la *otredad*.

Respecto de la Revolución Mexicana, *Gringo viejo* se ubica inevitable e intertextualmente como un diálogo con la representatividad, ya bastante superada, practicada por novelistas como Azuela, Guzmán, López y Fuentes y Romero, quienes han caracterizado canónicamente el ciclo mayor de la novela de la Revolución Mexicana.<sup>9</sup> Es un diálogo en el cual Fuentes descarta el didactismo, lo testimonial, lo demasiado simbólico y anecdótico al fijarse en la alusión, en el trillado tema —para los críticos— de darle "narratividad" a la historia o tergiversarla con pasión. En una excelente y completa primera lectura de esta novela, Jorge Ruffinelli presenta el proyecto simétrico de ésta, arguye que "el discurso político se desprende con relativa facilidad del cuerpo novelístico", y concluye que la retórica y el mensaje de éste es tan vigente hoy que los Estados Unidos y México se niegan a dialogar.<sup>10</sup> Me parece que

<sup>8</sup> Estos son caracteres de una definición semiótica de "Diálogo": A. J. Greimas y J. Courtes, *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, p. 121.

<sup>9</sup> Véase por ejemplo: Rogelio Rodríguez Coronel, ed., *Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana*, La Habana, Casa de las Américas, 1976; Adalbert Dessau, *Der Mexicanische Revolutionsroman*, Berlin, Rutten & Loenig, 1967, del cual hay versión en español; Marta Portal, *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1977 y, para los intereses inmediatos de esta lectura, John Rutherford, *Mexican Society during the Revolution: A Literary Approach*, Oxford, Clarendon Press, 1971.

<sup>10</sup> "Carlos Fuentes: del mito y la historia. Una lectura de *Gringo viejo*", en su *La escritura invisible*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1986, pp. 119-131. Por cierto, Fuentes es parte de un continuo de escritores mexicanos, canonizados o no, que hacen de las relaciones entre su país y los Estados Unidos un enclave estético cuyas coordenadas han sido retomadas por sus parangones. J. Ann Duncan, *Voices, Visions, and a New Reality. Mexican Fiction since 1970*, Pittsburgh University of Pittsburgh Press, 1986, da la siguiente contextualización de la "influencia" de Fuentes: "Just as it is impossible for Mexicans to ignore Rulfo, neither can they forget Fuentes, who is living and working among them. With each work

este tipo de contemporización establece un continuo histórico cuya progresión Fuentes sencillamente no refleja en esta obra.<sup>11</sup> No obstante, cabe admitir que así como se ha dicho que él crea, con Paz, una ortodoxia estructuralista en Hispanoamérica, por lo menos desde 1959 Fuentes ha hecho política mediante cartas al director, artículos y reseñas sobre su ambivalente relación con Estados Unidos.<sup>12</sup>

En este sentido, es de rigor recordar que Bajtín empieza su tonnulación de los aspectos literarios del diálogo con la lectura de uno de los mayores escritores políticos: Dostoievski. Éste hace de su escritura un espacio dialógico. En él, la voz del autor es simplemente una de muchas. Entonces, tratarla individualmente, atribuirle hegemonía discursiva, es negarles a las otras su libertad dialógica. En este sentido parecería estar coadyuvando mi propia lectura de esta novela, ya que estoy de acuerdo con Ruffinelli en que el "gringo viejo", Arroyo y Harriet "forman una sola figura dramática y la mujer cumple su función de transitar de uno a otro para mediar precisamente en el diálogo imposible".<sup>13</sup>

Fuentes defines himself anew in literary terms" (p. 15). Cf. los comentarios de Elena Poniatowska más adelante.

<sup>11</sup> Rastrear las relaciones entre estos dos países es una tarea ardua, bastante organizada ya en estudios como el de Josefina Zoraida Vázquez y Lorenzo Meyer, *The United States and Mexico*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985; la excelente compilación de Tommie Sue Montgomery —a la cual Octavio Paz contribuye con la introducción "Mexico and the United States: Positions and Counterpositions" (pp. 1-21)—, *Mexico Today*, Philadelphia, Institute for the Study of Human Issues, 1982. Éstas deben leerse dentro de un contexto mayor: Cole Blaiser, *The Hovering Giant: United States Responses to Revolutionary Change in Latin America 1910-1985*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1985 [1976]. Esto se examina en términos del presente mexicano en Héctor Aguilar Camín, *Saldos de la Revolución*, México, Ediciones Océano, 1984. Para una visión miope del otro lado véase Alan Riding, *Distant Neighbors: A Portrait of the Mexicans*, New York, Knopf, 1984, cuya recepción en los Estados Unidos ha sido predeciblemente positiva. Un ejemplo de la negativa recepción mexicana de este libro es la de Enrique Krauze, "Mexico: An Outpost of the West", en *Partisan Review*, vol. LXIV, núm. 1, (1987), pp. 69-80.

<sup>12</sup> Uno de los primeros artículos de Fuentes sobre el tema es: "América Latina y Estados Unidos", en *Revista de la Universidad de México*, vol. XIII, núm. 7 (marzo 1959), pp. 11-16. La relación con Paz respecto de cómo ambos distorsionan el pensamiento de Lévi-Strauss al postular el mito como algo no ideológico se examina en William Rowe, "Paz, Fuentes and Lévi-Strauss: The Creation of a Structuralist Orthodoxy", en *Bulletin of Latin American Research*, vol. III, núm. 2 (1984), pp. 77-82. Cf. Graham Pechey, Francis Barker *et al.*, ed., "Bakhtin, Marxism, and Post-Structuralism", en *The Politics of Theory*, Colchester, University of Essex, 1983, pp. 234-247.

<sup>13</sup> Jorge Ruffinelli, *op. cit.*, p. 122.

No obstante, por razones dialógicas, digamos, me parece exagerado, y casi una caída en la tautología caricaturesca que esta obra genera, pretender que de Harriet y Arroyo se pueda pasar a la construcción de dos símbolos de las relaciones (por lo menos en el encuadre referencial de la Revolución) entre México y los Estados Unidos, que el narrador textualiza mayormente en un diálogo de revelaciones en los capítulos XI y XVII. Para mi lectura, Arroyo y Harriet están muy cerca del estereotipo, de lo homogéneo. Leerlos como representativos de algo mayor es caer en la falacia biográfica que el autor empírico posterior y debidamente podría corregirle al lector.<sup>14</sup> Es decir que en el caso de *Gringo viejo* el lector debe dejar de leer contraportadas, reseñas breves (con honorosas excepciones) y las famosas propagandas sucintas que se acumulan en las ediciones en inglés de obras hispanoamericanas.

Es en este contexto que se puede volver a la noción bajtiniana de la polifonía textual. Las voces comienzan a confundirse con las acciones que les corresponden, como cuando en el penúltimo capítulo Arroyo dice: "... chingadas sean todas las viejas que no se parecen a mi madre que es la melliza de la última mujer que mi chingado padre tuvo jamás" (p. 184), o cuando el "gringo viejo" menciona que Arroyo "Era un hombre callado, hasta cuando hablaba" (p. 111). El diálogo atestigua de oídas, es memoria —sobre todo para el "gringo viejo"—, es una serie de preguntas cuyas respuestas generalmente conocen de antemano los personajes y el lector —como cuando se narra en retrospectiva la llegada de Harriet a México (pp. 95-97)—; es abierto, dice Bajtín, historia y mito. Pero también dice generalmente en *Speech Genres* que es la expresión de los derivados del mundo del abuso y del elogio, y su tono no se determina por su contenido referencial ni por las experiencias del hablante, sino por la relación del hablante con la personalidad específica del otro hablante. Esta postura es muy evidente en lo que se refiere al discurso amoroso en esta novela.

El acto del habla es a la vez corporal y corpóreo, espacial. Lo que se dialoga entre Harriet y Arroyo es una promesa erótica. Ellos no se definen tanto por sus acciones como por sus actos del habla. Si éstos se cumplen, es porque ante el lector los actos del habla invariablemente remiten al autor. El hecho de que la novela sustituya un simulacro de conversación no quiere decir que se esté representando lo verdaderamente dialógico. Para Bajtín el diálogo es suficientemente fuerte como indicador de la naturaleza política

<sup>14</sup> Véase Wilfrido H. Corral, "Las entrevistas de Carlos Fuentes y las implicaciones críticas de lo dicho", en *Texto crítico*, vol. X, núm. 28, (1984), pp. 104-113.

de la forma de la novela. Esto es una falla observable, ya que el lector se da cuenta de que los diálogos en la novela son unidades controladas y manejables, que les falta la naturaleza errática de las conversaciones en las cuales no hay plan ni diseño. Esta relectura reciente de Bajtín supone que el propósito de la conversación no es establecer una economía respecto de quién habla y cuándo, sino explicar en forma lineal el punto de vista del personaje, revelar conflictos o simplemente proveer información:

Therefore, the linear nature of the exposition really points to the reality that, rather than Bakhtin's notions of heteroglossia or dialogicity in novels, control descends from the author who may label linguistic signs as two voices but ultimately controls the essence of conversation —its *form*. Rather than many voices, on this formal level, the novel contains one voice— that of the author.<sup>15</sup>

Tal autor está sobre todo en el discurso amoroso. Aparte de la acepción de Barthes, que es la que mejor lo explicaría en esta obra, este discurso tiene un alcance incalculable, es la pluralidad de conciencias y mundos iguales de la cual habla Bajtín al referirse a Dostoievski. En ciertos momentos, dentro de un encuadre que sólo se podría catalogar de filmico, la relación entre Harriet y Arroyo muy bien se puede incluir en una película de vaqueros, especialmente cuando el discurso novelesco adquiere aspectos de guión. Paulatinamente, con diálogo o sin él (a los que, en uno y otro caso naturalmente recoge el lector), los dos interlocutores se encuentran entroncados en el esquema narrativo; por el sincretismo que contraen adquieren una dimensión que rehúso leer como mítica. Los enunciados de ambos por otro lado, indican preferencias que surgen de sus propias predisposiciones ideológicas.

Una vez más, aunque no haya uno ideal, es el lector quien va a totalizar el significado de estos diálogos. Según Todorov, para entender esta estrategia de la escritura es necesario identificar el "super destinatario" imaginado por el autor. Dice Bajtín:

Chaque énoncé a toujours un destinataire (de nature différente, degrés différents de proximité, de spécificité, de conscience, etc.), dont l'auteur de l'oeuvre verbale cherche et anticipe la compréhension ré pondante. C'est le "second" (dans un sens non arithmétique). Mais,

<sup>15</sup> Lennard J. Davis, *Resisting Novels: Ideology and Fiction*, New York/London, Methuen, 1987, p. 179. El subrayado es mío. Esta sección, a la cual parafraseo, es parte del capítulo "Conversation and Dialogue", pp. 162-190.

en plus de ce destinataire (du "second"), l'auteur de l'énoncé imagine, en étant plus ou moins conscient, un *surdestinataire* supérieur (un tiers), dont la compréhension répondante absolument juste est projetée soit dans le lointain métaphysique, soit dans un temps historique éloigné.<sup>16</sup>

Tomando esto en cuenta, el lector nota que, por la ideología puritana que Harriet ha aceptado a regañadientes, el rechazo que sufre por parte de Arroyo queda conceptualizado en él como un "pecado mortal". El asumir la iniciativa femenina en la cama se eleva para él a una potencia insondable. La cama no se reduce —leo sobre todo los capítulos xv, xvi y xvii— a un lugar de placeres, sino que implica además, polifónicamente, sus búsquedas, desafíos, enigmas, ensueños, misterios y pesadillas. Es como que por diferencia radical Harriet aspirase a ser el último amor de Arroyo, mientras que éste, imbuido de machismo, languidece en su exquisita vanidad de haber sido el primer amor consumado de aquélla. Aparte del diálogo, entre ellos se da una especie de dialéctica negativa en la cual por medio de sus propios esfuerzos, ellos producen una realidad poco revolucionaria que los esclaviza y amenaza en sus ideas, desafíos, símbolos y teorías. En cierto sentido, Fuentes recupera aquí el discurso femenino que tan dificultoso le ha resultado.<sup>17</sup>

No obstante, en una extensa entrevista muy reciente, Fuentes confronta su discurso sobre la mujer en términos teológicos y positivos. Para la entrevista el autor ha acabado de leer un segmento en inglés del capítulo xviii de *Gringo viejo* (el xix en la versión original), que se concentra en la mujer de la cara de luna y su historia. Para los entrevistadores el capítulo es "obsceno", y reúne los temas que ellos consideran centrales en el libro: el avasallamiento de la mujer latinoamericana, la influencia represiva de la iglesia católica, el trauma psicológico causado por actitudes tradicionales hacia el matrimonio y el sexo, el uso del lenguaje para

<sup>16</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine*, p. 170.

<sup>17</sup> Se ha argüido que las mujeres reciben como máximo una representación mala, ambigua e inexacta en la obra de Fuentes. Véase Linda B. Hall, "The Cipactli Monster: Woman as Destroyer in Carlos Fuentes", en *Southwest Review*, vol. LX, núm. 3 (Summer 1975), pp. 246-255; Gloria Durán, "La bruja en Carlos Fuentes", en Helmy F. Giacomani, ed., *Homenaje a Carlos Fuentes*, New York, Las Américas, 1971, pp. 241-260. Linda Bradley Salamon, "Sobre *The Old Gringo*, by Carlos Fuentes", en *Latin American Literary Review*, vol. XV, núm. 29 (January-June 1987), pp. 221-231, cuya reseña, por ejemplo, privilegia a Harriet como protagonista de la novela. Su excelente y exhaustiva reseña trata la dificultad de hacer una lectura feminista de ella.

enmascarar conflictos y la inevitable emergencia de la revolución, en una sociedad rígida y opresiva.

Para el autor esto es una cuestión de lenguaje, de contenido, de repetición; porque la única manera en que esa mujer puede aproximarse a la realidad de Dios es afirmando lo que Dios no es: "And her society will not admit this. Her society will not sanction this in any way. So it becomes a desperate cry really". Y al preguntársele por qué el personaje es una mujer, Fuentes parece retractarse, o por lo menos asumir una postura diferente de la que ha mostrado en otros momentos: "Because women are the Jews of Spanish America. They are the preferred Other. They are the preferred object of persecution, of damnation, of isolation".<sup>18</sup> O sea, recupera un diálogo más objetivo (o por lo menos diferente) con el sujeto femenino y con el lector, sobre todo con el que privilegia y persigue esta tematización.

Para el lector crítico de *Gringo viejo* la declaración es más que una contextualización, ya que a pesar de que algunos lectores se tranquilizan con la noción de que "el contexto" provisto por algo que acaban de leer les ayuda a leer lo que sigue, un contexto puede ser especificado en un texto narrativo como una sola palabra, una oración incompleta, la articulación de un par de oraciones, o el tema general de un pasaje. Es decir, es el lector quien define el contexto de acuerdo con el interés que le produce lo que lee. Lo define más por ejemplos basados en lecturas anteriores del autor leído, que de una manera formal; ya que, por lo general, se considera el metacontexto que amplía el sentido del texto narrativo. Por extensión, ya que el lector no es una entidad homogénea para la recuperación de la literariedad, es claro que el uso que éste puede hacer de la información contextual difiere de acuerdo con los niveles de complejidad que le ofrece esta novela corta.

No menos difícil es la recuperación de Ambrose Bierce. En el artículo mencionado anteriormente, Ruffinelli se ocupa de lo que se puede sonsacar en *Gringo viejo* del generador del título de la obra. Pero según el diálogo que establece Fuentes con ese referente, el personaje homónimo adquiere funciones discursivas limitadas. Éstas funcionan, sin embargo, en un nivel metadialógico, ya que es sólo con la lectura de ciertos indicios y alusiones —que el lec-

<sup>18</sup> Willi Goetschel *et al.*, "Terra Fuentes", en *Harvard Review*, vol. I, núm. 1 (1986), p. 146. Aunque aún se pueden notar ciertas constantes en sus declaraciones a entrevistadores (ver Corral, *supra*), hay una época en que su enfoque de las relaciones entre Estados Unidos e Hispanoamérica contiene otra pátina más radical e interesante. Véase: Lee Baxandall, "An Interview with Carlos Fuentes", en *Studies on the Left*, vol. III núm. 1 (1962), pp. 48-56.

tor tendría que haber codificado previamente— que la novela adquiere un dialogismo en el cual todo significado tiene el potencial de condicionar a otros. Así, por ejemplo, si uno recuerda la lectura de *Palinuro de México*, de Fernando del Paso, específicamente el capítulo "Una bala muy cerca del corazón y consideraciones sobre el incesto", la relación intertextual es evidente. No se da esto por el simple hecho de que el abuelo de Palinuro, Francisco, tiene muchos recuerdos sobre la Revolución Mexicana, sino porque el que recuerda sobre "el gringo viejo", Villa y Parker Addison (personaje de la Guerra Civil norteamericana creado por el gringo viejo) contiene un discurso sobre la valentía y la muerte con el cual el narrador dialoga. Es decir, el de Fuentes no es uno de los muchos gringos que fueron a México, es alguien sobre quien se escribió y se escribe. No obstante, según el discurso que presenta el novelista, sólo es necesario conocer ciertos biografemas (Barthes) básicos —o "mitemas", si se quiere— de Bierce para poder construir un ente literario que el lector completará. Así se entiende entonces la inclusión de alusiones a los problemas de lengua y habla en la novela. Arroyo dice: " Ah que estos gringos... cuando te digo que hablan en chino..." (p. 81).

Leemos además que el "gringo viejo" sólo había escrito sobre la "conciencia fragmentada" (pp. 143, 144), como la de la Revolución Mexicana y su construcción en las estructuras mentales del mexicano. A la larga, observamos también una meditación sobre el diálogo artístico, ya que Harriet "...había sido la respuesta final al loco sueño del artista con la conciencia dividida" (p. 140). Si hay un nivel mitológico, éste también funciona con la alusión, nunca en forma completa sino más bien con fragmentos. Dice el narrador en tercera persona:

Pero lo que sí hizo Harriet fue empezar a pensar desde entonces [cuando hacen el amor, después de que Arroyo le cuenta sobre su relación con don Graciano] que quizás este hombre había sido capaz de hacer lo que a nadie se le exige: había regresado al hogar, revivía uno de los más viejos mitos de la humanidad (p. 124).

Es sólo en el penúltimo capítulo donde se menciona el nombre "Ambrose Bierce" (p. 182), entre comillas. Pero el diálogo que introduce el novelista ya nos lo había presentado: se habla del parricidio, de Hearst, de Leland Stanford, de historias de la Guerra Civil norteamericana, y dice el "gringo viejo" que las obras de un americano vivo que Harriet ve "Son obras muy amargas, diccionarios del diablo" (p. 69). Y así por el estilo. Aquí el diálogo es con un yo desdoblado, indefinido, según su propio autocon-

cepto, inadaptado, que trata de ser irónico y cínico. Martín Buber ve en el diálogo distancia y relación, conversión hacia algo positivo: el amor, la aceptación de la otredad, la participación del conocimiento, la unidad de los contrarios, el espacio del *entre* en la esperanza humana.<sup>19</sup> El "gringo viejo" sólo se permite atisbos de estas condiciones, intelectualiza. Como dice el narrador: "la historia de los papeles que era la historia de Arroyo [son los papeles que después de la Revolución supuestamente le darían el derecho a la propiedad de los Miranda] como la historia de los libros que era la historia del gringo" (p. 35).

La historia de Harriet tal vez tenga que ver más con lo recuperado que con el acto mismo de recuperar. Con respecto a la construcción de Harriet, el lector se encuentra con un problema similar al del "gringo viejo"; Fuentes no le da otra cosa que "biografemas". Además, el problema del referente es de menor importancia que ella. La vemos entonces rodeada de los aparatos culturales de su tierra, las taras y represiones que la han llevado a organizar su vida por logros: "vencer al sueño, vencer al pasado, organizar el futuro: salvar una vida..." (p. 101). Harriet es independiente,<sup>20</sup> pero comparte una dependencia anómala con los hombres que la rodean. No sabe si Arroyo o el "gringo viejo" es el más indicado para curarle su Edipo. La tragedia de sus diálogos consigo misma es que su temperamento no le permite asimilar sus experiencias.

Se podría decir que el diálogo interno de Harriet es bipartito: confía en un tipo de destino, pero a la vez quiere controlar el des-

<sup>19</sup> Tal como se resume en la selección de sus escritos sobre el tema en N. N. Glatzer, ed., *The Way of Response*, New York, Schocken Books, 1966. Por supuesto, es su obra clásica, *Ich und Du* [1923], que explicita las implicaciones de la filosofía del diálogo entre el *yo* y el *tú*. Para más detalles véase: Steven Katz, "A Critical Review of Martin Buber's Epistemology of *I-Thou*", en Haim Gordon y Jochanan Bloch, eds., *Martin Buber: A Centenary Volume*, s.l., ΚΤΑΥ Publishing House, 1984, pp. 89-113, 115-119; John Stewart, "Martin Buber's Central Insight: Implications for his Philosophy of Dialogue", en Marcelo Dascal, ed., *Dialogue: An Interdisciplinary Approach*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1985, pp. 321-335.

<sup>20</sup> Cf. Gloria Durán, "Dolls and Puppets as Wish-Fulfillment symbols in Carlos Fuentes", en Robert Brody y Charles Rossman, eds., *Carlos Fuentes: A Critical View*, Austin, University of Texas Press, 1982, pp. 173-183; Lanin Gyurko, "The Pseudo-Liberated Woman in Fuentes *Zona sagrada*", en *Journal of Spanish Studies*, vol. III, núm. 1 (1975), pp. 17-43. El ámbito ideológico de Fuentes se discute polémicamente en José Joaquín Blanco, "Carlos Fuentes: de la pasión por los mitos al polyforum de las mitologías", en Jean Franco et al., *Cultura y dependencia*, Guadalajara, Departamento de Bellas Artes, Gobierno de Jalisco, 1976, pp. 145-195.

orden revolucionario por medio de la inteligencia y la lógica; quiere dialogar con el sentido de su vida por medio de reglas, definiciones, ideas recibidas. Inevitablemente, su inteligencia prosaica y escéptica fragmenta sus diálogos internos. Esa discontinuidad, al igual que la Revolución Mexicana, produce imágenes de estallido, explosión o disgregación, que se convierten en un discurso inconexo, contemporáneo; como cuando ella dice, muy *au courant*, "Yo no soy feminista. Una de las razones porque estoy aquí, señora, es porque temo a un mundo lleno de sufragistas enloquecidas; un matriarcado insoportable" (p. 110).

Según Bajtín, esto sería un ejemplo de la relación activa entre un mensaje y otro en el discurso referido. El diálogo es diferente, ya que en éste

...las líneas de los participantes individuales están desconectadas en cuanto a la gramática; no se integran en un contexto unificado. No puede ser de otra manera, ya que *no existen formas sintácticas con las cuales se pueda construir una unidad de diálogo*. Por otra parte, si un diálogo se presenta incluido en el contexto de un autor, entonces tenemos un caso de discurso directo...<sup>21</sup>

En verdad se trata de un diálogo o interacción entre discursos, no de una dialéctica, que Bajtín explicita en términos del diálogo como sigue:

Dialogue et dialectique. On relève les voix du dialogue (le partage des voix), on relève les intonations (de caractère émotionnel et personnel), on écosse des notions et des raisonnements abstraits à partir des mots et des propos vivants, on enserre le tout dans une conscience abstraite unique — et voilà qu'on obtient la dialectique.<sup>22</sup>

Ya a un nivel metadiscursivo el lector está ante la clara recuperación del género de la novela corta que Fuentes ha practicado con tanta maestría en obras como *Aura*, *Cumpleaños*, *Zona sagrada* y aun en "El hijo de Andrés Aparicio", en *Agua quemada*. En *Gringo viejo* hay un diálogo con éstas en muchos niveles y procesos de la escritura, en el uso de sistemas de literariedad de igual estatuto genérico. Es un diálogo especular, como el "tú" en *La muerte de*

<sup>21</sup> Voloshinov, *El signo ideológico*, p. 144. El subrayado es de Voloshinov. Doy por respuesta la directa identificación de "Voloshinov" y "Medvedev" como miembros de un círculo concéntrico cuyos rayos interpretativos emanan de Bajtín.

<sup>22</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine*, p. 161.

*Artemio Cruz* y *Aura*, con las ideas e imágenes del Fuentes de siempre. Así, el espejo que asombra a los hombres de Arroyo y a Harriet de manera distinta es el espejo —el novelista lo relata en entrevistas— en el cual se vieron por primera vez las tropas campesinas de Zapata y Villa cuando se alojaron en los viejos palacios aristocráticos al entrar en la ciudad de México, es el doble mexicano en *La muerte de Artemio Cruz*. Se debe recordar que para Bajtín la producción del significado es una función de los géneros discursivos, esos grupos de características formales, contextuales y temáticas que se han estructurado normativamente, como la novela corta y la práctica social con que ésta dialoga.

Como dice Elena Poniatowska en su *¡Ay vida, no me mereces!* (1985), Fuentes siempre tiene dos de todo, tras él hay otro Fuentes de repuesto, otro México y otro libro. Según Poniatowska, es él quien inaugura la literatura como profesión, es "el mero chingón". Aparte de esto el autor dialoga con la muerte, en *Gringo viejo*, al recuperar a Bierce y darle a su muerte la temporalidad de ser-hacia-la muerte. Con el diálogo ésta se bifurca, según Philippe Ariès, en la muerte del yo y la muerte del otro. Pero éstos son temas con variaciones con los cuales no podemos dialogar aquí. Harriet le dice a Arroyo: "...la muerte es sólo lo que ocurre dentro de nosotros" (p. 179). En una etapa revolucionaria como la representada, de conversiones, el yo cede ante el otro, es decir, hay también una revolución de los sentimientos, igualmente importante para la historia.<sup>23</sup> Es decir, el diálogo imbrica de maneras específicas y altamente complejas procesos metatextuales y macrodiscursivos de organización e intervención que el lector resuelve, y también le permite a éste el acceso a procesos microtextuales de interacción en segmentos narrativos localizados.

Hans-Georg Gadamer prefiere hablar de *discusión*, ya que en su estudio de la vigencia del diálogo platónico ("era amigo de la Verdad, no de Platón" (p. 73), le dice el "gringo viejo" a Harriet), nota que:

<sup>23</sup> Parafraseo a Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Editions du Seuil, 1977. Véanse las secciones "La mort de soi" (pp. 97-140) y "La mort de toi" (pp. 401-467). Fuentes es parte del enclave que algunos críticos han observado en la cultura mexicana, la obsesiva dialéctica con la muerte: Barbara L. C. Brodman, *The Mexican Cult of Death in Myth and Literature*, Gainesville, The University Presses of Florida, 1976; Jesús Ángel Ochoa Zazueta *Muerte y muertos*, México, SEP/Setentas, 1974; Paul Westheim, *La calavera*, México, Ediciones Era, 1971. Cf. Ingrid Leman-Stefanovic, *The Event of Death: A Phenomenological Enquiry*, Dordrecht/Boston, Martinus Nijhoff, 1987.

If we find in Plato's dialogues and in Socrates' arguments all manner of violations of logic —false inferences, the omission of necessary steps, equivocations, the interchanging of one concept with another— the reasonable hermeneutic assumption on which to proceed is that we are dealing with a *discussion*.<sup>24</sup>

Investigaciones más recientes atribuyen al diálogo funciones parasíticas que tienen que ver con sus mecanismos, su relación con los actos del habla, la estructura del lenguaje, la intersubjetividad, la mente y los tipos de ruptura que puede experimentar el diálogo.<sup>25</sup>

Estos enfoques simplemente van a reforzar cómo la recuperación de un teórico como Bajtín ayuda a leer una obra como la de Fuentes. No se trata ya de encontrar la realidad del personaje "Pancho Villa" (capítulo xx), o de descifrar cada alusión a canciones norteamericanas de la época, o a Huston y a Buñuel (" Yo era algo así como el ángel exterminador" (p. 72), o las raíces teológicas del moralismo de algunos de estos personajes. Se trata de la paternidad que la escritura pierde en el diálogo, porque su prole, como Arroyo, es hijo del silencio: "Su verdadera palabra son sus papeles que él entiende mejor que nadie, aunque no los sepa leer" (p. 115). Lo interesante es que en las constantes lecturas críticas que hace el mismo Fuentes de la novela como género y de obras tanto propias como de otros narradores hispanoamericanos, se leen similitudes estéticas con los enclaves bajtínianos que esta lectura ha encontrado en su obra. Aquéllas son una presencia en sus preocupaciones actuales.

A fines de 1984, cuando Fuentes recibe el Premio Nacional de Literatura y Lingüística de su país, pronuncia un discurso básicamente dedicado a la función de la novela. En un momento, al expresar la conciencia de la voz del autor que el lector presencia en *Gringo viejo*, el escritor arguye que la novela, como género, es la única que puede competir con el aluvión de otros lenguajes que debe sufrir el narrador en este tiempo de modernidad. Y dice:

<sup>24</sup> *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies on Plato*, New Haven, Yale University Press, 1980, p. 5. En sus obras sobre Dostoievski y Rabelais, Bajtín arguye que la imagen posterior de Sócrates como "profesor" comienza a surgir en los últimos diálogos platónicos, reemplazando la imagen carnavalesca de él como provocador de discusiones más que como autor de la verdad.

<sup>25</sup> Ver sobre todo Dascal, ed. *Dialogue*; Don H. Bialostosky, "Dialogics as an Art of Discourse in Literary Criticism", en PMLA, vol. CI, núm. 5 (1986), pp. 788-797; Roland Mortier, "Pour une poétique du dialogue: essai de théorie d'un genre", en *Literary Theory and Criticism...*, pp. 457-474.

Y esto es aceptar que su arena es la del conflicto de lenguajes, admitiendo en su perímetro la amplitud que el gran crítico soviético Mijail Bajtín le exige: la novela moderna no es sólo diálogo de personajes, sino diálogo de lenguajes, de fuerzas sociales, de géneros literarios y de tiempos históricos. Este proyecto para la novela moderna es particularmente válido en sociedades como la de América Latina, donde la reconquista del tiempo y del lenguaje es una tarea interminable.<sup>26</sup>

En la crítica que hasta ahora se ha publicado o expresado sobre *Gringo viejo* se habla de espejos, quijotes, viajes, búsquedas, fronteras, mitos, culturas, feminismo y otros temas también discutidos en esta lectura. Pero el diálogo entre estos enclaves pasa inadvertido. Examinarlo a partir de la teoría de Bajtín revela sólo el comienzo de la dificultad de su lectura.

---

<sup>26</sup> "Un premio al placer de escribir", en *El País* (Panorama Semanal), vol. III, núm. 86 (14 de enero de 1985), p. 19. Es interesante notar que la traducción parcial de este artículo al inglés tiene el siguiente título: "The Novel Always Says: The World Is Unfinished", en *The New York Times Book Review* (marzo 31, 1985), p. 25. El interés de Fuentes en la novela como género es bastante fácil de rastrear, baste pensar en artículos sueltos y obras como *La nueva novela hispanoamericana* (1969) y *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976). Las ideas que presenta en estos libros sobre la apertura genérica de la novela quedan bien resumidas en la sexta sección de su "El secreto de Diderot", en *Quimera*, vol. V, núm. 49 (1985), pp. 55-63. El dinamismo crítico que Fuentes demuestra respecto de su lectura del género novela no encuentra paralelo en las interpretaciones que se hacen de su teoría novelística. Estas van de lo débilmente documentado, como Luis Dávila, "Carlos Fuentes y su concepto de la novela", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, núms. 116-117 (Julio-Diciembre, 1981), pp. 73-78, a interpretaciones de mayor conceptualización, como María Celmina van der Wens, "La influencia de la lingüística en la teoría de Carlos Fuentes sobre la contemporaneidad del novelista latinoamericano", en Marcel Danesi, ed., *Issues in Language*, Lake Bluff, Jupiter, 1981, pp. 148-161 y Roberto González Echevarría, "Terra Nostra: Theory and Practice", en *Carlos Fuentes: A Critical View...*, pp. 132-145.

Ya terminado este trabajo (fines de abril de 1987), me he enterado de la publicación de: Alberto Julián Pérez, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana [sic] de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986, que no he podido leer. Dado que se trata del estudio de un autor cuya canonización hispanoamericana Fuentes aproxima, por lo menos quería consignarlo en estas páginas. Debe notarse que mi lectura no trata las nociones bajtínianas sobre el carnaval y la parodia, las cuales sí han sido aplicadas, con mayor o menor fortuna, a una gran cantidad de novelistas hispanoamericanos que no viene al caso consignar aquí.