

EL MODO NARRATIVO EN  
*LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ*  
DE CARLOS FUENTES

NOTAS EN TORNO A UN MUNDO DE AMBIGÜEDAD

Sin duda Carlos Fuentes es uno de los más importantes gestores de la transformación sufrida por la novela hispanoamericana en los últimos años, y *La muerte de Artemio Cruz* una de sus obras más conocidas. En la novela mencionada, el autor mexicano plantea con intensidad la compleja problemática que, a nuestro juicio, ha provocado las mutaciones del género en cuanto a técnica narrativa y lenguaje: la necesidad de representar una realidad que ya no se presenta a la mente perceptora de manera unívoca, clara, concreta, mensurable en sus leyes de causalidad; por el contrario, todo esfuerzo de captación obliga a imaginarla en diversos estratos, cuyo contenido y contornos de deslinde no son siempre determinables con exactitud. En la anterior narrativa realista-naturalista, de tan larga vigencia en nuestra literatura, no llegó a cuestionarse la aparenialidad de los objetos externos a la conciencia del observador, de lo cual surgía su característica comunicación de mundos a través de narradores omniscientes, con máxima capacidad aseverativa: infalibles en su percepción de las leyes conformadoras de la realidad contemplada, cuyo sentido entregaban a la serena comprensión de sus receptores. Los estratos univalentes en que se daba la representación en esta novela de orientación positivista, con objetividades sometidas a una estricta causalidad, resultaron insuficientes para la nueva sensibilidad narrativa hispanoamericana<sup>1</sup>. Por ello se dio la varia-

---

<sup>1</sup> Con su acostumbrado vigor verbal, Carlos Fuentes presenta el problema a que nos referimos: "estamos metidos hasta el cogote en la carrera de las ratas,

da superposición de niveles de tiempo, espacio y conciencia en Manuel Rojas, Alejo Carpentier y Mario Vargas Llosa, la gravitación del mito precolombino en los sucesos de la vida hispanoamericana moderna en Miguel Angel Asturias, los diversos planos de existencia *ante* y *post-mortem* en Juan Rulfo. Esto trajo consigo el problema de explorar nuevos usos y dimensiones de lenguaje, como para representar la ambigüedad de objetos empíricos que ahora alcanzaban rango de símbolos plurivalentes<sup>2</sup>.

Pero, fundamentalmente, se debió llegar a una adecuación del punto de vista narrativo para la comunicación de esta nueva concepción de la realidad. Así resultó un fenómeno de fragmentación del antiguo narrador omnisciente. Frente a la complejidad de niveles de realidad surgieron múltiples voces narrativas que, dentro de un mismo mundo ficticio, observan diferentes sectores. Como rasgo característico, la observación de mundos de contorno ambiguo imprimió en estos narradores una inseguridad ante las objetividades representadas y una ex-

---

estamos sometidos como cualquier gringo o francés al mundo de las competencias y los símbolos de *status*, al mundo de las luces de neón y los Sears-Roebuck y las lavadoras automáticas y las películas de James Bond y los tarros de sopa Campbell. Muñó la Graciosa Epifanía del Arte. Vivimos en sociedades modernas, maltratadas, inundadas de objetos, de mitos y aspiraciones de plástico y aluminio, y tenemos que encontrar los procedimientos, las respuestas, al nivel de esa realidad: tenemos que encontrar las nuevas tensiones, los nuevos símbolos, la nueva imaginación, a partir del Chicle Wrigley's y la telenovela y el frug y el bolero y *Los muchachos de antes no usaban gomina*. Antes que en la cultura, el mexicano o el bonaerense o el limeño actuales somos contemporáneos de todos los hombres en las mercancías y las modas...". Ver: *Situación del escritor en América Latina* (entrevista a Carlos Fuentes realizada por Emir Rodríguez Monegal), en *Mundo Nuevo*, núm. 1 (julio 6, 1966), pág. 14.

<sup>2</sup> Cfr. "Para mí, hay un hecho esencial: en todas las nuevas novelas en América Latina, evidentemente, hay una búsqueda de lenguaje. Un remontarse a las fuentes del lenguaje. Si no hay una voluntad de lenguaje en una novela en América Latina, para mí esa novela no existe. Yo creo que la hay en Cortázar, en primer lugar, que para mí es casi un Bolívar de la novela latinoamericana. Es un hombre que nos ha liberado, que nos ha dicho que se puede hacer todo. En García Márquez, en Vargas Llosa, en Donoso, en Vicente Leñero, hay evidentemente una voluntad de encontrar un lenguaje que es al fin y al cabo la respuesta del escritor tanto a las exigencias de su arte como a las exigencias de su sociedad, y creo que ahí radica la posibilidad de la contemporaneidad. *Ibid.*, pág. 17.

traordinaria limitación de su capacidad de conocimiento. Estos aspectos modificaron profundamente los términos de estructuración del *modo narrativo* en la novela hispanoamericana contemporánea.

El concepto de *modo narrativo* surge de una perspectiva intrínseca ante el estudio de la obra literaria; a través de ella se la concibe como una estructura de frases ficticias, por medio de las cuales se objetiva un mundo ficticio formado por personajes, acciones, cosas y espacios donde éstos ocurren. Por tratarse de lenguaje imaginario, tales objetividades son gobernadas por leyes internas que hacen necesaria su presencia, dan orden a su aparición y unidad al todo. Dentro de esta estructura cerrada, se propone la visión del mundo ficticio por la conciencia perceptora como una situación comunicativa en que un hablante, entidad imaginaria, *apela* a un receptor, entidad también ficticia, para *expresar* su visión de la realidad mediante la *representación* del mundo de objetividades ficticias<sup>3</sup>. En el proceso de la narración, el narrador que posibilita la percepción del mundo demostrará diversas actitudes para consigo mismo, para los personajes, acciones y espacios que representa, y para el receptor ficticio. A su vez, este receptor demostrará semejantes actitudes ante el mundo que se le comunica y ante el narrador. Llamamos *modo narrativo* a este complejo de actitudes emocionales e intelectuales.

---

\* Al usar los términos *apelar*, *expresar* y *representar* tenemos en mente las funciones del lenguaje en el proceso de comunicación, indicadas por Karl Bühler. Según el lingüista alemán, el signo lingüístico es indicio de la interioridad subjetiva del hablante (función expresiva), simbolización de los objetos mentados (función representativa) y, al ser dirigido a un receptor determinado, intenta integrar a éste a la situación comunicativa (función apelativa). Sobre esta base, se ha pensado en un predominio de la función expresiva del lenguaje en el género lírico (el lenguaje es estructurado en cuanto a la expresión de un temple de ánimo frente a la realidad); a la narrativa correspondería un predominio de la función representativa (importa aquí que el lenguaje se transparente de manera que el receptor concentre su atención en las cosas mentadas — personajes, acciones, espacios); al drama correspondería un predominio de la función apelativa (el lenguaje es emitido para provocar reacciones y acciones en el receptor). Ver FÉLIX MARTÍNEZ BONATI, *La estructura de la obra literaria*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1960, pág. 128.

Nuestro trabajo procura examinar las claves de la novela que puedan desprenderse de un estudio de los términos de relación de los elementos constitutivos del *modo narrativo* en *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes.

Una primera aproximación al modo narrativo con que se hace perceptible el mundo de *La muerte de Artemio Cruz*, por necesidad limitada en un comienzo, nos permitirá alguna vía de acceso a la comprensión de la obra. Reconozcamos, en primer lugar, que ese mundo comienza a percibirse desde la conciencia de una primera persona, Artemio Cruz, que se enfrenta a la realidad que lo rodea en la etapa terminal de su vida, próximo a la muerte. La inminencia de este hecho produce en Cruz un desesperado intento de rechazar el deceso, refugiándose en el recuerdo, para poder así sentirse otra vez lleno de vida. Esto implica la escisión de la realidad en dos planos, uno objetivo y otro subjetivo, los que se revelan mediante dos estratos temporales: el primero, en que la conciencia de Artemio Cruz reacciona ante los estímulos provenientes del espacio circundante y de su propio cuerpo en una cercanía temporal extrema, que se traduce en un tiempo narrativo de presente; el segundo, en que se manifiesta su vida pasada.

El estrato segundo comienza su desarrollo desde el momento en que Cruz intenta aprehender ese pasado para alejar de sí la idea de la muerte. Su conciencia se desdobra, desde ese punto, en diferentes niveles que examinan un mismo objeto, su existencia, dando a su ser doble categoría introspectiva de sujeto observador y objeto sometido a observación. Así surge la distintiva ordenación de los capítulos de la narración: un *yo* que percibe en su conciencia la realidad física propia y externa simultáneamente con el desarrollo de esa realidad en el tiempo; *yo* que luego se convierte en *tú*, objeto de observación; *tú* que a su vez se transforma en un *él*, objeto colocado a una distancia de observación más lejana en el tiempo, por ser ubicado en la vida pasada. Este fragmentarismo es superado por una *supraconciencia* que da cohesión a esta trinidad, impartiendo a los otros tres niveles de conciencia antes descritos la característica relación dialéctica que más adelante determinaremos. Denominaremos *supra-yo* a esta *supraconciencia* por el hecho

evidente de poseer una omnisciencia que traspasa del todo la limitada capacidad de conocimiento de que podría gozar Artemio Cruz en su *yo* consciente.

El *supra-yo* revela una función por la que, a partir de ciertos impulsos que llegan a la conciencia del *yo* de Cruz, y de acuerdo a su disposición afectiva frente a la realidad, los captura para mostrar al *yo* su importancia, dimensión, perspectiva y sentido existencial. Desde el momento en que ésto ocurre, ese *yo* es convertido por el *supra-yo* en un *tú*, receptor pasivo, hacia el cual dirige un monólogo destinado al efecto antes indicado. Una vez que de este modo el *supra-yo* ha convertido al *yo* en un *tú*, éste deviene en espectador de un momento preciso de su vida, reactualizado como recuerdo, en el cual este *yo-tú* se transforma en un *él*. Observamos que el *supra-yo* otorga al recuerdo un valor múltiple; es refugio para Artemio Cruz a la hora de su muerte, mostrándole en esas escenas del pasado instantes en que se encontrara lleno de vida; en forma paulatina el *supra-yo* revela las opciones existenciales que llevaron a Cruz a vivir una existencia en los términos en que lo hizo; el recuerdo resulta ser compensación de posibilidades vitales que pudieron haber sido vividas, y que fueron abandonadas; significan también esos segmentos de recuerdo un elemento ejemplarizador de la particular visión de las cosas portada por el *supra-yo*. Como ente capaz de reactualizar y representar el pasado de Cruz, el *supra-yo* se convierte en narrador básico<sup>4</sup> del mundo personal del protagonista, con capacidad de revelar las claves de su evolución existencial.

---

<sup>4</sup> Definimos el término *narrador básico* como aquel que sirve de principal canal de percepción del mundo ficticio. Esto lo diferencia de narradores secundarios que puedan aparecer, y que intervienen para permitir la observación de sectores parciales de ese mundo. La presentación de un narrador secundario es posible por la preexistencia del narrador básico, quien lo percibe como una de las cosas existentes en el cosmos observado —un personaje que declara alguna experiencia personal, por ejemplo—. En cuanto a la obra que tratamos, creemos acertado sindicarlo al *supra-yo* como narrador básico, ya que él es quien entrega el conocimiento necesario para comprender las relaciones humanas y acciones que dieron forma a la existencia de Artemio Cruz. Aunque el *yo* consciente del personaje es un canal de percepción previo a la aparición de la omnisciencia, él sólo evidencia un sector muy limitado de su mundo personal. Los contenidos que re-

La existencia del *supra-yo* como foco de conciencia omnisciente da un carácter único al modo narrativo de la obra tratada y plantea grandes problemas para una interpretación de la realidad y del ser en *La muerte de Artemio Cruz*. Su presencia se traduce en una extraña relación narrador-receptor, la que introduce profundas distorsiones en las categorías de objetividad del ser, tiempo y espacio. Dado que ambos, hablante y receptor, están dentro de la conciencia de Cruz, tenemos que, en el esquema de la situación comunicativa de la obra, se descarta la posibilidad de un receptor foráneo, extraño a ese mundo, en la forma como se implicaba en la narración decimonónica tradicional. En ésta, un narrador omnisciente, no participante en ese mundo, lo representaba y explicaba claramente para beneficio de un receptor tampoco integrado a ese mundo. Es decir, mientras en esta narrativa las claves que permiten la comprensión de la realidad representada estaban en manos de ese narrador no integrado al cosmos que narra, las claves del mundo personal de Artemio Cruz están totalmente en la interioridad de la conciencia del personaje, de modo que todo receptor foráneo, en su aproximación al mundo personal, estará enfrentado a un mundo absolutamente desconocido y desconcertante, mostrado por un narrador que no dirige su discurso a él. Ese receptor foráneo tendrá que abandonar, entonces, la actitud de recepción pasiva en que lo sumía el narrador omnisciente tradicional — quien le posibilitaba la cómoda y serena comprensión del mundo que ponía ante sus ojos — y laborar activamente para descubrir esas claves que lo expliquen.

El que no se contemple ese receptor foráneo en el esquema de comunicación interno de *La muerte de Artemio Cruz* nos permite explicar las evidentes características espacio-temporales de la obra. Es necesario recordar que en la selección de elementos de la realidad mentados por el *yo* y el *supra-yo* opera una opción en que las objetividades son percibidas luego de haber sido incorporadas a un sistema de reacciones propias de una personalidad particular. Estas objetividades, en virtud de

---

presenta el *yo* son sólo indicio de su subjetividad y experiencias pasadas, las que únicamente el *supra-yo* hace perceptibles en su extensión.

esa incorporación y del tiempo transcurrido, han sido teñidas por la disposición afectiva del narrador, tanto en el pasado, como en el momento narrativo en que se revelan: con esto se abre camino a una arbitraria selección de sucesos, personajes y segmentos temporales en la secuencia narrativa, en la que priman los sentimientos irracionales por sobre la intelectualidad. Debido a esta arbitrariedad es posible comprender los violentos desplazamientos temporales en sentido progresivo y regresivo que ocurren en la narración, la violenta superposición de temporalidades, los constantes contrapuntos que esto significa, los cuales, en repetidas ocasiones, se manifiestan como arbitrarios enfoques de diversas conciencias que dan paso a monólogos y diálogos interiores intercalados en narraciones objetivas.

Desde otra perspectiva, la filtración de las cosas del mundo de Artemio Cruz a través de su afectividad explica el extraordinario predominio de la función expresiva del lenguaje que se evidencia en momentos no narrativos, como en general son los capítulos *tú*. En estos capítulos el lenguaje no busca tanto la representación de objetividades, sino más bien hacerlas objeto de descargas de expresión emocional<sup>5</sup>. Por este motivo, se nos hace palpable la extraordinaria tensión a que se somete el lenguaje en el intento de expresar una realidad anímica. El lenguaje emitido por el *yo* y el *supra-yo*, no es concebido como un vehículo de comunicación absoluta, sino como limitado instrumento que intenta captar una realidad demasiado compleja. De aquí surge la palabra agónica, que se violenta a sí misma para capturar realidades, a sabiendas de que el intento es fallido aun antes de iniciárselo. La extrema tensión del lenguaje contribuye a oscurecer más este mundo personal para un receptor foráneo.

---

<sup>5</sup> En virtud de lo afirmado en la nota 3, un predominio de la función expresiva del lenguaje en ciertos capítulos de *La muerte de Artemio Cruz* (los capítulos *tú*) debe ser entendida como un desplazamiento de enfoque, por el cual los personajes, espacios y acciones presentados no son válidos en sí mismos, sino en la medida en que evidencien un temple de ánimo ante la realidad, presidido por el rencor, la angustia, el temor, la ira, etc.

La caracterización del modo narrativo que presentamos hasta aquí tiende a definir el mundo de Artemio Cruz como uno de subjetividad, en el que se destruye la esencia fundamental del realismo, siguiendo con ello claras tendencias de la novela contemporánea. Llegando a las últimas consecuencias dentro de esta caracterización, tendríamos la negación de una realidad objetiva externa al observador, y de la premisa de que es posible determinar las leyes que la organizan. Así nos deslizaríamos hacia una total incertidumbre ante la realidad, a un relativismo completo, y quizás hacia una anormalidad patológica. Se reproduciría el síndrome de alienación tantas veces presentado por la narrativa moderna, en que el ser, destruida la realidad objetiva, es incapaz de actuar sobre ella. La alterada dialéctica hombre-realidad alejaría toda posibilidad tipificada propia de un realismo. De afirmar esto cometeríamos la inexactitud de no considerar la dimensión exacta de la presencia del *supra-yo*, en la conciencia de Artemio Cruz.

Normalmente, la representación de un mundo personal está sometida a la limitada capacidad de conocimiento que permite la perspectiva del narrador-protagonista ante su mundo. El *supra-yo* va más allá de esta condición. Si pensamos que la realidad se presenta a la conciencia perceptora en un juego dialéctico en que las cosas se dan en un aspecto limitado en cada percepción — de manera que el objeto en sí es posible de ser observado infinitas veces, por lo que en infinitas percepciones manifestará infinitos aspectos — en su naturaleza omnisciente el *supra-yo* capta *todos* los aspectos que el estrato consciente no advierte. Esto significa que, en su estrato subconsciente, el ser es capaz de tomar conciencia total de sí mismo y de la realidad que lo rodea, demostrado esto con el conocimiento del *yo* transformado en *tú* que posee el *supra-yo*, y la omnisciencia que exhiben los capítulos *él* fechados. La omnisciencia subconsciente del *supra-yo* asegura la representación de una realidad externa a la conciencia de Artemio Cruz. Ello posibilita la existencia de un paradigma objetivo, que permite medir los términos en que el personaje entra en contacto con la realidad. Observamos que a pesar del gran compromiso emocional del *supra-yo* con los hechos ocurridos en la vida de su por-

tador, los actos de Artemio Cruz son juzgados mediante una interpretación de su existencia en términos de bien y mal, error y corrección, intentándose con ello que él llegue a una comprensión del sentido de la existencia ya vivida. Desde el instante en que tal juicio ocurre, están implícitas categorías éticas a las que el *supra-yo* da el criterio de objetivas. De este modo se supera la alienación del ser, el hombre aparece con un lugar en la realidad, y es posible precisar la desviación ética que se da cuando no se conforma a esa imagen.

En los términos que describimos, el *supra-yo* resuelve el individualismo absoluto a que Artemio Cruz quedaría condenado de no existir esta supraconciencia; podemos plantear el hecho de que la unidad de la obra está dada por los esfuerzos del *supra-yo* para llevar al Artemio Cruz consciente a desechar su extremo individualismo romántico y aceptar la existencia de valores universales y determinaciones que, en la visión de esa omnisciencia, son limitaciones objetivas del ser. Si existen valores y determinaciones objetivas del ser que el *supra-yo* trata de hacer evidentes a los otros niveles de la conciencia de Cruz, es obvio concluir que su monólogo interior tiene una intención didáctica. Esto es empíricamente comprobable. El *supra-yo* intenta corregir una insuficiente imagen construida por Cruz para la interpretación de la realidad y su propio lugar en ella.

La medida de realismo aportada por el *supra-yo* a *La muerte de Artemio Cruz* incide en el problema con que iniciamos nuestra discusión: la representación de una realidad captada según diversos estratos de percepción. Un estrato primero, y básico, sería el de las objetividades — personajes, acciones, espacios — en sí mismas, independientes de la percepción de ellas por la conciencia de Cruz y su *supra-yo*. Proponemos la existencia de tal estrato por el hecho irrefutable de que, aunque esas objetividades llegan a un receptor foráneo después de filtradas a través de la actitud emocional ante la realidad de dos niveles de conciencia, *ciertos hechos han ocurrido*, y que es posible enumerarlos con un aceptable grado de certeza, de acuerdo con una ordenación temporal de los incidentes que respete las leyes de causa y efecto. Determinar este estrato implica la afirmación de que existe una realidad previa a toda

interpretación de ella por una mente perceptora, y que es posible descubrir las leyes que la organizan. Se produce así una interesante representación de la realidad en que los centros de conciencia mediante los cuales se percibe el mundo, adquieren categoría de estratos superpuestos. Ese realismo nos introduce a la necesidad de determinar la capacidad de relación de los niveles de conciencia de Cruz con el mundo en términos de verdad. Con la palabra "verdad" queremos indicar que, en su actuar sobre las cosas del mundo, el Artemio Cruz consciente puede o no basarse en una imagen de sí mismo y de los objetos circundantes, que considere su sentido y función esencial. Así tendríamos diversos grados de corrección o error práctico, si es que interpreta y usa esos objetos para fines que no les son naturales. Lo mismo podríamos plantear en cuanto al nivel omnisciente de su conciencia. Sin dejar impresionarnos demasiado por su omnisciencia, podemos también tratar de describir el error o corrección en su propia aproximación.

A la luz de estos últimos argumentos, nuestro análisis intenta fijar el estrato realista básico que señalamos. Estamos conscientes del peligro que esto significa, ya que implica alterar la disposición artística con que la narración llega hasta nosotros. Por este motivo, al actuar sobre la base de una reordenación de la secuencia causal-temporal de los incidentes de la narración, no presionaremos con todo vigor en las conclusiones que podamos obtener de allí, contentándonos con captar los hechos que se dan con mayor espontaneidad. Observaremos que, por sobre los hechos descarnadamente expuestos de la vida de Cruz, su *yo* y *supra-yo* imponen dos visiones diferentes de ella, que se desenvuelven en una extrema tensión dialéctica. Veremos que estos estratos superpuestos colocan los hechos concretos de la existencia de Cruz en un escorzo ético-moral. Por ello dividimos la exposición que sigue en dos segmentos titulados: I. Artemio Cruz y la objetividad de su existencia; II. Artemio Cruz y su conciencia moral.

## I. ARTEMIO CRUZ Y LA OBJETIVIDAD DE SU EXISTENCIA.

De la reordenación causal-temporal de los incidentes de la obra surgen dos hechos patentes. Primero, Artemio Cruz aparece como tipo representativo, de acuerdo con la interpretación de las estructuras de poder en los países latinoamericanos según las fuerzas políticas de izquierda: el clásico contubernio compañías extranjeras-oligarquía nativa-gobierno-Iglesia, de larga vigencia en la narrativa hispanoamericana. Segundo, la existencia de Artemio Cruz es notorio producto de un determinismo a la manera naturalista.

En la configuración de los factores hereditarios de Artemio Cruz está la tendencia al dominio en todo orden de cosas, rasgo distintivo de la familia Menchaca. Este se manifiesta, en especial, en una actitud conservadora opuesta a la renovación social de México, objetivo buscado por los liberales juaristas. La falta de valores de solidaridad social, y la inmoralidad que tiene su origen en ello, aflora con impunidad gracias a la anarquía política de la época. La conveniencia dicta el tortuoso recorrido político de los Menchaca. Para conservar los privilegios ganados a través del favoritismo de los gobernantes, la usura y el terrorismo, sucesivamente se abanderan bajo Santa Anna y Maximiliano. En general, optan por la colaboración con el extranjero para explotar al connacional.

El ansia de poder y la amoralidad es heredada por Artemio Cruz de manera inconsciente, según el típico modo naturalista. Lo mueven fuerzas hereditarias que no adivina ni puede controlar. En forma más directa, de su padre, Atanasio Menchaca — ser de desbocados apetitos sexuales—, hereda la tendencia al uso de los seres humanos para beneficio propio. Por otra parte, ya en las etapas postreras de la decadencia de los Menchaca, Cruz se perfila como el único descendiente capaz de revitalizar el vigor de supervivencia de la familia. A la espera del enganchador de esclavos enviado por el caudillo de la zona para llevarse a Lunero, tío de Cruz, el muchacho, por equivocación, mata a su desconocido tío Pedro Menchaca, confundiendo con el enviado del nuevo amo de la región. Ante

este despliegue de vigorosa reacción, Ludivinia Menchaca, su abuela, muere a manos de los esbirros del cacique con la seguridad total de que la estirpe familiar se renovaría en Artemio.

A pesar de la influencia desviadora del maestro Sebastián, que lo impulsa a actuar en la Revolución para defender ideales de reivindicación social — influencia por demás vagamente esbozada en la narración —, pronto emergen los rasgos hereditarios de los Menchaca para, finalmente, predominar. Así es como Cruz se une a los Bernal para renovar el antiguo orden oligárquico sustentado por Porfirio Díaz. Amparado en la anarquía política de la época, cimienta su poder pervirtiendo la reforma agraria, echando mano de la usura, el terror y la maniobra política. Se convierte en cacique político y goza del favor de los presidentes de turno. Defendiendo sus intereses desbarata movimientos sindicales. Tan igual como su abuela, un siglo antes, Cruz da la bienvenida al extranjero para actuar como *front-man* y explotar al connacional. En Artemio Cruz se repite el esquema de los Menchaca hasta el extremo en que sus gustos coinciden: los muebles que escoge para su mansión de Coyoacán son semejantes a los de su abuela desconocida<sup>6</sup>.

El determinismo que señalamos hace de la novela de Carlos Fuentes heredera de la narrativa hispanoamericana vigente en la primera mitad de este siglo, criollista, de fuerte tendencia realista-naturalista. Pero por sobre su aceptación de la tradición precedente están sus aportes renovadores. Al construir el mundo de la obra desde la interioridad de Artemio Cruz, planteando su realidad desde estratos múltiples, Carlos Fuentes rompe con la superficialidad conductista de la narración naturalista. De las coordenadas ideológicas que predominaban en ella nacían estrechos mundos melodramáticos en que, por su esquematización, el hombre era reducido a una caricatura:

---

<sup>6</sup> Cfr. la descripción del mobiliario de la mansión de Coyoacán (1955: diciembre 31), con los muebles de la derruida casa de Ludivinia Menchaca (pág. 290). Todas nuestras referencias están tomadas de CARLOS FUENTES, *La muerte de Artemio Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962. De aquí en adelante, junto a cualquier texto citado agregaremos la página pertinente en forma inmediata.

seres totalmente buenos, seres totalmente malos, totalmente planos, simple proyección del grupo representado y de una doctrina. En *La muerte de Artemio Cruz* Carlos Fuentes mantiene la tipificación tan vital en la narrativa hispanoamericana, pero penetra en su interioridad para mostrarnos desde ella la terrible tensión creadora de un ser que no es tanto doctrina, sino instrumento de investigación ontológica. Artemio Cruz, hijo de esclava, de cuerpo esclavo de la genética de sus células, tiene en su mente ansias de libertad absoluta, de ser señor de su existencia y de la del prójimo, de poseer infinitamente. Esta lucha por siempre irresoluta a veces lo engrandece y eleva por sobre su negativa condición social. Carlos Fuentes da vigor a la viril y característica visión del hombre construida por la novelística mexicana: reconociéndose la miseria del ser, se rescata de ella su heroicidad<sup>7</sup>.

## II. ARTEMIO CRUZ Y SU CONCIENCIA MORAL.

Sobre el estrato de los sucesos causalmente dispuestos se desarrolla el nivel del *yo* de Artemio Cruz, desde el cual se observan estas objetividades de acuerdo con todas las actitudes

---

<sup>7</sup> En la ya mencionada entrevista de Emir Rodríguez Monegal, Carlos Fuentes hace referencia a este tipo de visión del hombre: "...murió cierto maniqueísmo de la novela latinoamericana, que nos colocaba ante opciones sumamente fáciles. La civilización contra la barbarie, para usar el título de Sarmiento. El hombre frente a la naturaleza; el bueno contra el malo; el rico contra el pobre, etc... yo creo que la nueva novela latinoamericana ha nacido... de una nueva conciencia, además de su contemporaneidad, para volver siempre a esta idea de Octavio Paz, ya que una conciencia de la realidad no es ese dualismo simple, maniqueo, que nos presentan Ciro Alegría, Jorge Icaza, Rómulo Gallegos, sino una realidad infinitamente involucrada en la que hay cierto destino trágico porque nos damos cuenta de que los justos y los injustos son culpables y de ahí nace la tensión trágica. Creo que, por ejemplo, la novela de Vargas Llosa *La ciudad y los perros*, cala como ninguna otra este sentido de la justicia en América Latina: esta radical ausencia de inocencia en la sociedad, esta imposibilidad de inocencia. Vargas Llosa ya no presenta a los héroes epónimos luchando contra el mal absoluto. El bien y el mal del catecismo del padre Ripalda en el que fuimos criados, se han convertido en el Bien y el Mal con B y M mayúsculas. Es decir, son bienes y males dialécticos que se enfrentan, se niegan, chocan, se funden, se sintetizan, etc.". Ver: *Situación del escritor...*, págs. 16-17.

asentadas en su emotividad, a través del curso de su existencia de setenta y un años. Acumuladas estas experiencias allí, Cruz percibe las cosas en una estática posición de odio a Catalina y su hija Teresa, desprecio hacia su yerno Gerardo, burla hacia el cura que le administra la extremaunción, orgullo por la labor de su vida — concretada en la atención que presta a las grabaciones de sus negociados del día anterior — y admiración por la belleza de Gloria. Ubicado ante la inevitable realidad de su muerte, se asienta en él una constante afirmación de su supervivencia por sobre los sucesos de peligro ocurridos en su vida. Así se revela una de las claves más evidentes y fundamentales de su motivación: la elevación de la voluntad de supervivencia a categoría de valor máximo. A propósito de esa afirmación surgen en su conciencia las menciones de seres con que conviviera: su antigua amante Regina, el indio Tobías, su cuñado Gonzalo Bernal, y su hijo Lorenzo. Su aparición sugiere que aquellos hechos del pasado conectados con ellos son de especial gravitación en su estado consciente. Por ello se da como *leitmotif* la frase: “— Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo...”, que aparece en cada uno de sus estados conscientes; luego descubrimos que él está relacionado con su hijo. Por otra parte, clara muestra de su voluntad de supervivencia encontramos en el reiterado pedido de que se abran las ventanas de la habitación en que agoniza: el ansia de adivinar espacios lejanos, misteriosos, llenos de vida, se convierte en otro *leitmotif* del *yo*.

Decíamos que la manifestación lingüística de la realidad cercana a Artemio Cruz se desarrolla a la par de la percepción de ella por su conciencia, en una cercanía temporal de presente narrativo. Este transcurso temporal se inicia a partir del instante en que recupera el sentido después del primer síncope que anuncia su muerte. No se da, sin embargo, en sentido rectilíneo. Como consecuencia de la exacerbación del dolor, o de un nuevo síncope, se produce el paso del *yo* consciente a los estratos subconscientes. En otras palabras, la dinámica discursiva de la narración muestra grandes oscilaciones que van desde el *yo* instalado en el presente hasta el pasado de *él*, pasando por el *supra-yo* que da sentido a ese traslado, para volver de

nuevo al *yo*. De esta manera, la narración se presenta en unidades de tres capítulos iniciados con los pronombres *yo*, *tú* y *él*. Hay doce unidades de tres capítulos y una de dos; en la última falta el capítulo *él*, pues corresponde al deceso de Artemio Cruz.

Ahora bien, si observamos la dicotomía oscilatoria entre tiempo objetivo y experimental, desde la perspectiva del *yo*, comprobaremos un hecho interesante: el transcurso temporal ocurre a manera de extrañas *pulsaciones*. Con esto queremos indicar que la secuencia de sucesos no se da en una moción en que hechos ya ocurridos sean dejados atrás, en el pasado. Comprobamos que, en este caso, los capítulos *yo* contienen sucesos que se repiten *como si antes no hubieran ocurrido*. Así tenemos que Gloria, por ejemplo, reaparece en forma constante; el cura comienza varias veces una extremaunción desusada por lo larga; los doctores entran varias veces, todo ello como estados de constante reiniciación. En resumen, el tiempo marcha hacia el futuro para dar continuos saltos al pasado, y volver a marchar adelante. No podríamos explicar la totalidad de estos fenómenos hablando de un efecto de cámara lenta que sugiriera que las experiencias subjetivas reactualizadas por el *supra-yo* ocurren en un tiempo infinitesimal; hay momentos en que sucesos prolongados anormalmente se combinan con aquellos de iniciación repetida: la extremaunción y la entrada de Gloria, por ejemplo. El hecho incontrovertible es que la realidad se fragmenta en una visión caleidoscópica paralela a la descomposición de la conciencia de Artemio Cruz en sus niveles constitutivos.

Producto de lo anterior es que la realidad objetiva pierda importancia como tal y la recobre luego de haberse filtrado a través del *supra-yo*. Con esto se revela otra de las funciones primordiales del *supra-yo*. La objetividad se aposenta en este estrato subconsciente superpuesto al *yo*, produciéndose una extraña circunvolución para salvaguardar el realismo de los hechos objetivos de la existencia de Artemio Cruz que ya revisáramos. A través de la existencia de Artemio Cruz, el *supra-yo* ha servido de receptáculo de las impresiones impuestas por la realidad externa, por lo que, aunque en los momentos finales

de Cruz la realidad externa ha explotado, su conciencia la ha grabado como con huellas paleontográficas. Carlos Fuentes practica la paleontología del ser.

La anterior va más allá de ser una frase metafórica. Esto es precisamente lo que ocurre en la dialéctica del diálogo interior del *supra-yo* y del *tú*. Partiendo de impulsos que llegan a la conciencia de Artemio Cruz de acuerdo con su opción de elementos de la realidad, según su disposición emocional ante ella, el *supra-yo* elige algunos de ellos para analizar la existencia de Cruz en beneficio de su *tú*. En esta labor el *supra-yo* echa mano de un tiempo verbal de futuro. Con ello manifiesta un sentido ecléctico, por el cual demuestra su intención de llevar a Cruz a examinar su pasado, pero, al mismo tiempo, satisface su ansia de supervivencia. Por ello reactualiza el pasado *como si fuera futuro*, como si Cruz tuviera, todavía, que completar su proyecto vital. De este modo, en el movimiento de interiorización de los estímulos captados, el *supra-yo* actúa como guardián de compuerta en dos sentidos principales: satisface las ansias de recuerdo de Artemio Cruz para sentirse lleno de vida, pero al mismo tiempo representa esos recuerdos colocándolos en un sesgo que facilita su esfuerzo didáctico; o bien, con mayor rudeza, simplemente llevando a Cruz a reconocer errores del pasado representando para él segmentos de su vida que quisiera olvidar.

En su labor didáctica el *supra-yo* va desde la característica más superficial de la personalidad de Artemio Cruz — ser dueño de un imperio político-económico — para luego profundizar en los valores escondidos tras tal fachada, que llega a nosotros atiborrada de clisés explotados por la narrativa burguesa<sup>8</sup>. En su discurso el *supra-yo* sigue una línea bastante definida, que comienza por la delimitación y determinación de una inadecuada imagen interpretativa de la realidad construida por el protagonista, mito de extremo individualismo y egoísmo romántico: Artemio Cruz se ve a sí mismo como domina-

---

<sup>8</sup> Nos referimos, por ejemplo, al manido motivo del hombre de empresa que, dedicado por entero a sus negocios, ha abandonado a su familia en pos de mayores triunfos económicos (1941: julio 6).

dor de los seres que se desplazan en su espacio, sobre los que impone un orden propio, hacia los que niega toda deuda de compromiso humano. El orgullo, basamento de ese mito elevado a otro valor máximo, lo ha impulsado a declararse *ego* absoluto, y, de manera donjuanesca, en independencia de todo lazo humano, natural y divino, Artemio Cruz se siente instalado en la cumbre. En forma progresiva el *supra-yo* demuestra cómo, al entrar en acción, el mito que porta Cruz se traduce en voluntad de supervivencia. Producto de esa voluntad nace una aproximación pragmática a la realidad, en que los actos de Cruz sólo tienen ese objetivo de sobrevivir. Por ello, Cruz *usa* a los seres que han entrado en su vida, Regina, Gonzalo Bernal, el padre Páez, Catalina, Laura, su hijo Lorenzo, Lilia. El orgullo que opera tras su acción lo aliena de la mayoría de esos seres, con la excepción de Regina y Lorenzo. De manera sostenida el *supra-yo* ataca ese romanticismo, demostrando al *yo-tú* que el ser no es absolutamente libre; que tiene deudas humanas; que el ser se hace entre los hombres; que está sujeto a determinaciones naturales e históricas. Siete son sus cartas fundamentales para probar esa tesis:

1) *Tiempo*: el *supra-yo* demuestra al *tú* la irónica limitación autoimpuesta a la existencia por esta categoría creada por la mente humana. Percibiendo la secuencia de los ciclos naturales, las estaciones, la época de celo, el comienzo y fin de la guerra, de la vida, de las festividades, el hombre ha impuesto sobre la realidad la ilusión del tiempo para fingir “una permanencia mayor sobre la tierra”. Pero este loco esfuerzo por imponer orden no conmueve a “un universo que no lo conoce porque nunca empezó y jamás terminará; no tuvo principio, no tendrá fin...”. Por último, el monstruo tiempo se vuelve contra su propio creador para conducirlo a la extinción, contra su voluntad<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Aunque la temática del tiempo se desarrolla a través de toda la obra, un mayor énfasis se da en el capítulo 23 (*tú*), págs. 206-208.

2) *Dolor*: ante la inevitable labor de existir, el *supra-yo* demuestra al *tú* la sujeción del ser a los estímulos captados por su cerebro<sup>10</sup>. En su doble condición de ser sensor y motor, el hombre está expuesto a la conciencia intransferible del dolor provocado por circunstancias fuera de su control. Preocupado por la tarea de ordenar una realidad que, sin acción modeladora, para el hombre sería un caos en el que no sobreviviría, Artemio Cruz ha olvidado la presencia de este compañero irreductible. Las funciones vitales se desarrollan inconscientemente, mientras el hombre actúa. Pero la inconsciencia termina ante la etapa final del cuerpo:

Hasta hoy. Hoy en que las funciones involuntarias te obligarán a darte cuenta, te dominarán y acabarán por destruir tu personalidad: pensarás que respiras cada vez que el aire pase trabajosamente hacia tus pulmones, pensarás que la sangre te circula cada vez que las venas del abdomen te laten con esa presencia dolorosa: te vencerán porque te obligarán a darte cuenta de la vida en vez de vivirla. (pág. 90).

3) *Espacio*: el *supra-yo* demuestra al *tú* que el hombre es un receptáculo de experiencias:

...naciste, nacerás con la palma lisa, pero bastará que nazcas para que, a las pocas horas, esa superficie en blanco se llene de signos, de rayas, de anuncios: morirás con tus líneas densas, agotadas, pero bastará que mueras para que, a las pocas horas, toda huella de destino haya desaparecido de tus manos. (pág. 62).

Artemio Cruz ha acumulado en su cerebro las imágenes de vivir en una circunstancia: México, "mil países con un solo nombre". Luchando contra la naturaleza hostil; conviviendo en el extraño amor de hombres que se reúnen y desplazan por ella para matarse, presididos por la violencia de la Revolución; legando, después de ella, un modo de ser a toda una sociedad, Artemio Cruz ha recibido la acción modeladora del espacio vital en que le tocara existir.

---

<sup>10</sup> Ver: Fuentes, págs. 60-61.

4) *Elección*: actuando en el espacio mexicano, reaccionando ante sus estímulos para provocar el orden que dé forma a su existencia, Artemio Cruz ha debido elegir. Sus células cerebrales han dado sentido a su actuación fijando en su conciencia el deseo de alcanzar un objetivo. Decidir la captura de una posibilidad, aislándola de la maraña de ellas que enfrentan al hombre, revelan a éste su identidad y carácter. Ello representa una elección que evidencia valores de motivación, como también habilidad, talento y energía para cumplir la tarea emprendida. Pero del mismo modo, toda elección significa la destrucción de infinitos esquemas vitales que pululan en la interioridad del ser. Previo a toda acción, el ser es un infinito cúmulo de posibilidades por ser potenciadas. En esta amplitud, el hombre descubre la maravilla de poseer tantas identidades como infinitos sean sus deseos de alcanzar objetivos. Sin embargo, al actuar, las posibilidades se reducen a la obtención de sólo una:

...elegirás, para sobrevivir elegirás, elegirás entre los espejos infinitos uno solo, uno solo que te reflejará irrevocablemente, y llenará de una sombra negra los demás espejos, los matarás antes de ofrecerte, una vez más, esos caminos infinitos para la elección. (pág. 209).

El *supra-yo* demuestra al *tú* su ambigua realidad: al construir su destino ha destruido las demás posibilidades de su ser <sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Por supuesto, es necesario indicar la estrecha relación de esta temática del valor de la elección con los incidentes relacionados con Gonzalo Bernal y Lorenzo Cruz. Es posible afirmar que, a través de Bernal, Artemio Cruz expande enormemente las posibilidades de su existencia. Durante la convivencia de ambos en prisión (1915: octubre 22), Cruz llega a penetrar en las opciones vitales de un miembro tráfuga de la oligarquía mexicana anterior a la Revolución. Terminado el movimiento revolucionario, Cruz adopta los compromisos de esa oligarquía, y vigoriza su impulso de supervivencia. Como es característico en Carlos Fuentes, el proceso político de detención del movimiento dialéctico de la Revolución mexicana con la traición de sus postulados por los mismos revolucionarios, alcanza una complejidad existencial: el autor mexicano no sólo da cuenta de la ocurrencia de este fenómeno, sino que, además, hurga en los problemas existenciales ocultos tras ese hecho para el individuo: Cruz traiciona la Revolución tratando de superar las limitaciones impuestas por las circunstancias de su vida. Del mismo modo, Cruz revive en su hijo Lorenzo las posibilidades abandonadas de realizar una vida entregada a

5) *Culpa*: la naturaleza ambigua de la acción del hombre que construye su destino es reforzada con el sentimiento de culpabilidad que permea toda su actuación. Él surge precisamente de aquellos valores que han asegurado a Cruz su existencia. Esta ironía da a la culpabilidad carácter de basamento fundamental del ámbito existencial de Artemio Cruz: toda relación humana, dentro de él, está cimentada en la culpa como nexo primordial. De acuerdo con la consideración del *supra-yo*, vivir es ser culpable. La búsqueda de la supervivencia, decíamos, había asentado en Cruz un orgullo por la labor cumplida. Para el protagonista, prueba final de supervivencia, triunfo y existencia es la acumulación de riquezas y la manipulación de los destinos ajenos. De aquí nace una contradicción moral que el *supra-yo* señala. Aquellos valores existenciales que han asegurado su supervivencia han viciado su vida. Ya el primer episodio narrado por el *supra-yo* — (1941: julio 6) — representa un modo de vivir inauténtico, en que Catalina, Teresa y Cruz demuestran su incomunicación: ellas llenan su existencia con triviales expediciones de compras y vacuas conversaciones, mientras Cruz logra otros triunfos en sus negociados con los norteamericanos. Capítulos más tarde, el *supra-yo* representa el origen de esa separación: la narración de sucesos contenidos en (1924: junio 3) expone la incapacidad de Cruz para doblegar su orgullo y rogar humildemente a Catalina una unión por amor y no por conveniencia económica. La ocasión propicia se escabulle y por fin Cruz da rienda suelta a su orgullo con un incontrolado deseo de insultar y herir a Catalina: instala a una concubina en la casa patronal. Los resultados son de vastas consecuencias. Ellos portan los futuros odios y rencores que en-

---

ideales moralmente positivos. Al contrario de su padre, Lorenzo desarrolla una vida alejada de todo egoísmo, y da su vida en la Guerra Civil Española. El joven es impulsado a ello por la mistificación que su padre ha desarrollado en torno a los incidentes de su participación en la Revolución. Estos sucesos vienen a sugerir el hecho de que Cruz, a pesar de su amoralidad en la manipulación política, aspira, consciente o inconscientemente, a vitalizar sectores de su existencia que debieron ser moralmente sanos. Al parecer, el planteamiento es que todo hombre aspira a la perfección moral aunque sus actos objetivamente realizados indiquen lo contrario.

venenan la vida familiar de los Cruz y cristalizan un modo de relación definitivo, basado en el desprecio y el odio. De allí nace la rivalidad de Catalina y Artemio por su hijo Lorenzo; el desprecio por su hija Teresa y su yerno Gerardo.

En el intento de salvaguardar las riquezas acumuladas, la culpa alcanza otras modulaciones. Por congraciarse con el nuevo caudillo que lo presionaba para obtener su lealtad, Cruz entrega al padre Páez a las autoridades, haciéndolo víctima propiciatoria, buscando, además, dañar a Catalina (1927: noviembre 23). También protegiendo el prestigio social, Cruz desahucia el amor por Laura, quien lo habría rescatado de su matrimonio aparential con Catalina. Dentro de esta misma culpabilidad se dan las relaciones con Lilia (1947: septiembre 11). Percibiendo por primera vez los estragos del tiempo en su cuerpo, Cruz reacciona característicamente, posesionándose de Lilia, compañera ocasional de un veraneo, mujer de cuerpo joven y hermoso: celoso de su juventud, la aprisiona en la mansión de Coyoacán, colocándola entre los otros objetos de su posesión. Ellos le aseguran su triunfo en el mundo, el lugar de privilegio que ocupa entre los hombres, y le traen la certeza emocional de que nada ha cambiado, que el tiempo no existe. En el baile de (1955: diciembre 31), con sugerencias medievalistas, se repite el motivo *Fortuna Imperatrix Mundi*, ahora con Artemio Cruz presidiendo el grotesco baile de los seres que domina.

Y finalmente, siendo Cruz ser representativo, la culpa que porta no es meramente la suya, sino un modo de vida general del espacio mexicano. Todos en él pertenecen a “la orden de la chingada”, “masonería” que asegura una rígida posición en la pirámide social, “teocalli del espanto”. Con sobrecogedoras palabras el *supra-yo* conmina al *tú* a abandonar este uso del ser humano: “los hijos de la chingada son estos objetos, estos seres que tú convertirás en objetos de tu uso, tu placer, tu dominación, tu desprecio, tu victoria, tu vida: el hijo de la chingada es una cosa que tú usas. . .”.

6) *Muerte*: oculto entre los seres y objetos que posee, Cruz ha intentado olvidar que su tiempo tiene un fin, que entre

esos mismos objetos se arrastra la muerte, pronta a hacerse presente en forma inevitable. A pesar de todo el esfuerzo de acumulación de riquezas, el *supra-yo* busca indicar esta presencia fatal.

7) *Nacimiento*: el *supra-yo* muestra a Cruz, por fin, su origen desconocido. Con ello es posible determinar que diversas características de su personalidad son rasgos hereditarios: la capacidad de supervivencia, el orgullo, el afán posesivo que lo impulsa a acumular riquezas, dominar hombres y poseer mujeres como si fuesen objetos. El *supra-yo* se ocupa de señalar la inmersión del nuevo ser en un mundo de circunstancias en que el caos está pronto a abalanzarse contra el hombre: mientras Cruz abandona el vientre de su madre se escucha el ominoso ruido de botas que se acercan portando un peligro desconocido:

... Isabel Cruz, Cruz Isabel ya gemía con una nueva contracción y se acercaban las botas a la choza donde yacía la mujer sobre la tierra suelta, bajo el techo de palmas, se acercaban las botas y Lunero tenía boca abajo ese cuerpo, le pegaba con las palmas abiertas para que llorara, llorara mientras se acercaban las botas: lloró: él lloró y empezó a vivir... (pág. 315).

De allí en adelante Cruz estaría sometido al dolor, la culpa, la presión de otros seres, el peligro, a la necesidad de elegir.

Estos pilares de la tesis del *supra-yo* se traducen literariamente en elementos estructurantes de la dinámica narrativa de la obra. En cuanto al tiempo, vemos una actitud del *supra-yo* tendiente a precisarlo: en la representación de los capítulos él notamos la clara voluntad de señalar un momento preciso de la vida de Artemio Cruz, y no otro; de allí las prominentes fechas que inician cada narración. Con respecto al dolor, notaremos que en la mayor parte de las unidades *yo-tú-él* en que está dividida la obra, el tránsito del *yo* que se convierte en *tú* receptor del *supra-yo*, está motivado por el dolor que lleva, o no, a un síncope. En relación a la muerte, observamos que la aparición del *supra-yo* en la conciencia de Artemio Cruz se

produce a sus puertas, y no antes. Por último, el nacimiento, suceso narrado segundos antes de la muerte, anuda de manera circular el cerco que determina la existencia del hombre, de Cruz. Siendo estos dos sucesos, nacimiento y muerte, las situaciones que en sus fundamentos limitan al ser, entenderemos por qué en su discurso el *supra-yo* aún ambos hacia el final de la obra: a pesar de todo su individualismo romántico, Cruz no puede escapar de esos límites. Artemio Cruz, con su egocentrismo romántico, es un Icaro que ha querido volar demasiado alto, en busca de la libertad absoluta. El *supra-yo* plantea el problema de la libertad en términos muy diversos a los de Cruz. En último término, libertad significa reconocimiento de las limitaciones del ser. Tener conciencia de ellas es ser libre.

#### LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ, MUNDO DE AMBIGÜEDAD.

La presencia ominisciente del *supra-yo* en la subconciencia de Artemio Cruz equivale a reconocer una chispa divina en el hombre. Artemio Cruz es un dios perecedero. Ya en esta enunciación se atisba un punto contradictorio que presagia una ambigüedad aún mayor que la demostrada en los conceptos de elección y culpa. De él comienza a surgir una serie de preguntas que progresivamente y en forma más extensa revelan la ambigüedad de la realidad como basamento de la obra. Así establecemos estrecha relación con uno de los puntos que declararíamos como característicos de la nueva novela hispanoamericana: la estratificación de la realidad de manera que los contornos y contenidos de cada nivel se difuminan.

La presencia del *supra-yo*, decimos, implica la exaltación de la personalidad humana a un rango divino. Ello encuentra eco en diversos momentos expresivos del *supra-yo* en su monólogo dirigido al *tú*. El *supra-yo* concibe el mundo como espacio gobernado por el caos y la ambigüedad. En medio de él, el hombre surge como potencia ordenadora, creadora de luz. La materia cerebral del ser humano se activa para promover el ordenamiento de ese caos fijando el deseo en la con-

ciencia del ser como motor de acción. En la búsqueda de su satisfacción sobreviene la adecuación del cuerpo y la mente, lográndose así la unidad de cuerpo y acción. Actuar significa elegir y, al elegir, el hombre crea su propio destino. Momentos antes de reactualizar el escape de Cruz y Lunero hacia la meseta mexicana, el *supra-yo* expande la exaltación del hombre hasta el extremo de convertirlo en centro del universo, de manera que éste existe *para* Artemio Cruz<sup>12</sup>, y meramente con percibirlo, el hombre le otorga sentido. Esto sugiere que entre este romanticismo y el del *yo* de Artemio Cruz sólo hay diferencias de grado. Ambos dan al hombre una posición cumbre en el orden universal. La diferencia está, afirmábamos, en que el *supra-yo* reconoce limitaciones del ser que el *yo* desconoce. Confrontando su concepción del hombre con el estrato naturalista de la realidad que señaláramos, descubrimos que el *supra-yo* realiza un vasto esfuerzo por llegar a un ecléctico acomodo de dos visiones conflictivas: libertad absoluta y determinismo. Su síntesis busca mantener la libertad del hombre como rector de su destino, reconociendo, sin embargo, la función modeladora de la herencia, geografía y momento histórico. Artemio Cruz, entonces, llega a conocer su origen, a examinar su percepción de México en sus aventuras guerreras y el uso de la Revolución para escalar posiciones sociales. Incluso llega a aparecer como ser portador de todo el mito de la tradición histórica mexicana<sup>13</sup>.

Sin embargo, ese estrato naturalista está allí, y la perspectiva que obliga a asumir arroja una luz irónica sobre el libertarismo del *supra-yo*. Nacen dudas sobre la verdadera capacidad de elección del protagonista: Artemio Cruz decide desertar de la lucha revolucionaria para unirse definitivamente a Regina, sin saber que mientras lo hace, ella ha sido ahorcada por el enemigo; el orgullo, fuerza que lo impulsa a la supervivencia, valor máximo, resulta ser foco de destrucción de sus

---

<sup>12</sup> Ver: FUENTES, capítulo 35 (*tú*), págs. 308-314.

<sup>13</sup> Ver: FUENTES; referencias a "la tropa ruda, isabelina, española" en el capítulo 5 (*tú*), pág. 35.

relaciones con Catalina, en cuyo amor había cifrado esperanzas; Cruz cree haber surgido por esfuerzo personal, pero una de las raíces de su éxito político está en haber cedido a las presiones de un nuevo caudillo político y a haber entregado al padre Páez como víctima propiciatoria. El *supra-yo* presenta el abandono de Laura, gran amor de Cruz, como elección libre, pero errada, con la que el protagonista trató de salvaguardar su matrimonio de falsedad como imagen pública de probidad moral; y sin embargo, ¿hasta qué punto fue esta separación producto de la incomunicación de Cruz ante un ser de sensibilidad artística, a quien no podía comprender por su aproximación vital oportunista, heredada de los Menchaca?; Artemio Cruz quiso preservar en Lorenzo Cruz una imagen favorable para él, alejándolo de su madre, Catalina. En él buscaba vivir las opciones vitales idealistas que abandonara en la búsqueda del poder; pero esa imagen idealizada que imprime en su hijo hace que éste trate de emular las supuestas aventuras idealistas del padre, y morir en la Guerra Civil española. En cada caso, el resultado es la destrucción inevitable de algo humanamente valioso.

Una vez determinado el estrato naturalista de la obra, la función del *supra-yo* recibe golpes aún de mayor dureza: ¿qué objeto tiene el intento correctivo ético-moralista ante esa predestinación? Estando Artemio Cruz ya predeterminado, su actuación es inevitable. Si es posible plantear dudas sobre la responsabilidad de sus actos, ¿es posible enjuiciarlo de acuerdo con una moral que desconoce ese determinismo? Por otra parte, si es que existe en Cruz esa omnisciencia ético-moralista, ¿qué propósito tiene que se presente en los momentos finales del protagonista? Una intención correctiva de este tipo sólo tiene sentido en relación con una posibilidad de actuar que dé fe de la capacidad de enmendar rumbos. Pero Cruz sólo toma conciencia de su error momentos antes de morir. Es necesario, además, considerar que la enmienda implica una medida de libertad para elegir entre bien y mal que Artemio Cruz no posee por sus determinaciones naturalistas. Entonces, ¿cuál es el propósito de toda la tensión puesta en movimiento en la

obra? Esta contradicción, nunca resuelta en la obra, hace de *La muerte de Artemio Cruz* un cosmos gobernado por la ambigüedad paradójica<sup>14</sup>.

Las cuestiones abiertas por la obra de Carlos Fuentes nos obligan a volver la mirada a los planteamientos con que iniciáramos nuestro trabajo. Señalábamos la tendencia mostrada por la novela hispanoamericana contemporánea a imaginar la realidad como superposición de estratos cuyo deslinde y contenido se difumina hasta hacer difícil su clara determinación. En Carlos Fuentes esta característica se convierte en basamento y orientación de la novela analizada. Su objetivo no es lograr una representación de mundos que dé exacta cuenta del contorno de las cosas mentadas en cuanto a descripción de sus aspectos fundamentales y ubicación definitiva en el mundo. Más que concentrar la mirada en algunos objetos para diferenciarlos de otros e intentar su conocimiento racional, como lo habría hecho el costumbrista de la narrativa realista-naturalista hispanoamericana, que se había impuesto la misión de tomar conciencia de *aquello que existe* en el ámbito del llano, la selva, la pampa, el desierto, el escritor mexicano evita un compromiso con lo empírico y lo mensurable. El desplazamiento en un plano de determinación de formas, esencial en la narración de base positivista, es abandonado por Fuentes para abrir paso a una inquisición *en torno* a ellas. Al parecer no se trata de ir a lo sustancial de las formas observadas, ni fijar o garantizar sus límites objetivos, sino cuestionar el modo en que esos límites se traslapan perdiendo sentido como tales. Surge, entonces, la ambición de ventilar preguntas que conscientemente no aspiran a encontrar soluciones bien demarcadas; interesa, por sobre ello, provocar la situación crítica de

---

<sup>14</sup> En declaraciones del propio Carlos Fuentes encontramos ecos de esta afirmación: "...en la base está un conflicto mío no resuelto, una adhesión intelectual esquizoide... a la visión marxista y a la visión nietzscheana. Berdiaev, me parece, decía que Marx y Nietzsche se dividen el mundo. Se dividen, además, a cada hombre". Estas palabras del escritor mexicano se refieren a *Cambio de piel*, en especial; desde nuestro punto de vista, creemos que es posible expandirlas para abarcar *La muerte de Artemio Cruz*. Ver: ALBERTO DIASLASTRA, *La definición literaria, política y moral de Carlos Fuentes*, en *Siempre*, núm. 719 (abril 5, 1967), pág. v.

tener que tomar conciencia de que esas cuestiones existen: ¿hasta qué punto el hombre es modificado o modificador de la realidad circundante?, ¿hasta qué punto el modificador se convierte en dependiente de aquellos que lo proveen de material humano por modificar?, ¿hasta qué punto puede un hombre lanzarse a la acción sobre la realidad olvidando la presencia inevitable del tiempo y obligando a otros seres a mantener un lugar y una función asignada, sin cambios en el tiempo?, ¿hasta qué punto puede funcionar el hombre forjándose la ilusión de la no dependencia de otros seres, y de la libertad absoluta de todo determinismo?, ¿hasta qué punto es posible que un ser pueda superar las limitaciones de una elección cualquiera buscando en la simpatía en otros seres un subrogante de las posibilidades de elección ya abandonadas?, ¿hasta qué punto los mitos que imponemos a la realidad para ordenarla y poder vivir en medio de ella están condenándonos a destruirla? En esas vagas zonas crepusculares de demarcación, Carlos Fuentes instala la realidad humana de Artemio Cruz, ser representativo, en última instancia, de los hombres a quienes ha tocado dirigir la historia hispanoamericana en sus momentos de álgida crisis:

Sabes que todo extremo contiene su propia oposición: la crueldad, la ternura, la cobardía, el valor, la vida, la muerte: de alguna manera — casi inconscientemente, por ser quien eres, de donde eres y lo que has vivido — sabes esto y por eso nunca te podrás parecer a ellos, que no lo saben. ¿Te molesta? Sí, no es cómodo, es molesto, es mucho más cómodo decir: aquí está el bien y aquí está el mal. El mal. Tú nunca podrás designarlo. Acaso porque, más desamparados, no queremos que se pierda esa zona intermedia, ambigua entre la luz y la sombra: esa zona donde podemos encontrar el perdón. Donde tú lo podrás encontrar (pág. 33).

El que Carlos Fuentes elija aposentarse en medio de esa difuminación hace de su obra, más que compromiso con una realidad social y humana, instrumento de investigación ontológica.

HERNÁN VIDAL.

University of Minnesota.