



Memoria del deseo y deseo de
memoria
en La muerte de Artemio Cruz

Maria Aparecida da Silva

Facultad de Letras de la Universidad Federal de Rio de Janeiro

masilva@domain.com.br

Si es correcta la sentencia con la cual Nietzsche afirma que “Todo lo que es profundo ama la máscara”, son entonces los mexicanos habitantes de una tierra de elección, concluye Carlos Fuentes en uno de sus ensayos (Fuentes, 1978, p. 65).

Disfrazado a lo largo de su Historia, observa el autor (en el origen, “por una piel de piedra, mosaico y oro”; luego, “por el orden helado y barroco del Virreinato” y, finalmente, por el sueño del liberalismo, “sueño de modernidad para un país que, de tan antiguo, aún no había nacido”), solamente con la Revolución logra México quebrantar sus máscaras, revelando un rostro “no menos terrible en su ternura perpleja, adivinadora, desnuda”, que surge para obligar a este país a verse en su propio abismo (Fuentes, 1978, p. 65-6). Lucha entre la *máscara* y el *rostro*, la Revolución rompe de forma concentrada y sangrienta el círculo fatal de la historia mexicana para transformarse en una pugna entre el discurso del poder, que promete llenar ese abismo desde lo alto, con la máscara de la autoridad, y el tumulto de las voces del deseo, que promete llenarlo desde abajo, con el rostro de la pasión (Fuentes, p. 66).

Contribuyendo para el rescate de la verdadera faz de México, con *La muerte de Artemio Cruz*¹ Fuentes emprende una relectura de la Historia cuya misión es oponer el lenguaje de la convicción, del riesgo, de la duda, a un lenguaje “secuestrado por el poder para dar base a una retórica del conformismo y del engaño” (Fuentes, 1978, p. 64). Al configurarse simultáneamente como un obstinado ejercicio ficcional que escudriña sus propios límites expresivos, esta obra busca afirmar su eficacia, en tanto que Literatura, para realizar una transformación cultural en un país donde tanto el lenguaje popular como el culto son máscaras de “emboscadas permanentes”.

Marcando la intersección entre la ilusión de independencia delineada, en parte, en el insípido ambiente burgués de *Las buenas conciencias* (1959) y la pesadilla de un México contemporáneo aculturado de *La región más transparente* (1958), la historia de la vida-en-muerte de Artemio Cruz es, en efecto, la historia de la muerte-en-vida de un pueblo. Al reconstituir los más importantes hechos de su existencia en sus instantes postreros, Artemio vuelve a recorrer un pasado a la vez individual y colectivo para en él encontrar, a través del hallazgo de su verdad personal, los orígenes de una revolución traicionada y corrompida por un discurso enajenante.

La dedicatoria al sociólogo norteamericano Charles Wright Mills nos revela, una vez más, la creencia de Fuentes en la capacidad inherente a la Literatura para encarnar la misma fuerza crítica y regeneradora comunes a otros combativos idiomas universales, como, por ejemplo, *The power elite*, obra con la cual en 1956 Mills inquietó a la América conservadora al defender la tesis sobre la existencia de una minoría dirigente que hace la Historia asociándose, en la práctica del poder, a diversas élites de clase, entre las que resalta el complejo militar-industrial.²

Santiago Tejerina-Canal observa que las once letras de Artemio Cruz condensan las mismas ideas sugeridas por la generativa dedicatoria a C. Wright Mills, al constituir, bajo la forma de un anagrama, el nombre *Américo Truz*, es decir *América Truth*, la “verdad de América” (Tejerina-Canal, 1990, p. 77). Se basa el referido crítico en el pasaje de la novela en la que el protagonista parece indicar esa interpretación al escuchar el ruido de su voz “reversible” siendo reproducida por la inseparable grabadora de su empleado y brazo-derecho Padilla:

“-*Less proffits, sure, lesproffitsure lesslessless...*”

¿Qué pasa, Padilla? Hombre, Padilla. ¿Qué cacofonía es ésa?
Hombre, Padilla.

-Se acabó el carrete. Un instante. Sigue del otro lado.

[...] vuelve a chillar y puede escucharse corriendo hacia atrás
[...] mi voz como mi nombre que sólo tiene once letras y puede
escribirse de mil maneras Amuc Reoztrir Zurtec marzi itzau
Erimor pero que tiene su clave [...]. (*LMAC*, p. 117)

Tejerina-Canal nos hace notar que esa posibilidad de combinación bilingüe se manifiesta en el uso intermitente del inglés y el español a lo largo de toda la novela, encontrando además un paralelo significativo en el obsesivo juego fonético-fonológico que se instaura, en el comienzo mismo de la obra, durante el breve diálogo entre la esposa y la hija de Artemio:

-Joan Crawford -dijo la hija- Joan Crawford.

-No, no. No se pronuncia así. Así no se pronuncia. Crofor,
Crofor; ellos lo pronuncian así.

-Crau-for.

-No, no. Cro, cro, cro. La “a” y la “u” juntas se pronuncian
como “o”. Creo que así lo pronuncian. (*LMAC*, p. 23)

Como Américo Truz, Artemio Cruz encarna el correlato hispánico de una “América dictatorial corrompida por intereses económicos, políticos y religiosos” (Tejerina-Canal, 1990, p. 8). Sin embargo, creo que la lectura de los epígrafes (cinco en total) nos permite comprender, de manera inequívoca, los varios sentidos de este texto polifónico.

Corroborado por los versos de la canción popular mexicana -“No vale nada la vida; la vida no vale nada”-, el pensamiento de

Montaigne encierra la primera gran clave de interpretación de la novela: “La préméditation de la mort est préméditation de liberté”³. Lector de Ovidio y Lucrecio, Montaigne remite a la filosofía y la literatura clásicas para afirmar que no se debe perder jamás de vista el último día de un hombre: solamente sus momentos finales y decisivos pueden revelarnos lo que éste posee de auténtico y bueno en el fondo de sí mismo; solamente ellos valorizan todos los demás días de su existencia al juzgar, por entero, su pasado (Montaigne, 1987, Cap. XIX, p. 43). Sin tener cómo huir de este último acto, sin duda el más difícil en la comedia de su vida -añade el filósofo francés-, le resta la necesidad imperiosa y fatal de arrancar de su íntimo palabras sinceras y verdaderas: entonces cae la máscara y queda el hombre (Montaigne, p. 43).

Prisionero inmóvil de la enfermedad, Artemio Cruz pasa a ocupar el lugar central dentro de la habitación que guarda su lecho de muerte. En este restricto espacio escénico a través del cual se mueven unos pocos personajes⁴, le convoca la memoria a emprender un proceso de auto-reflexión cuyo carácter a la vez lúdico e inquiridor señalado por Montaigne se halla igualmente expresado en los famosos versos de Calderón de la Barca, de *El gran teatro del mundo*, los cuales componen el segundo epígrafe de la novela: “Hombres que salís al suelo/ por una cuna de hielo/ y por un sepulcro entráis,/ ved cómo representáis...”

Elemento catalizador de los significados propuestos con los demás epígrafes, la cita del poeta mexicano José Gorostiza condensa las varias funciones que les confiere Fuentes a las tres modalidades del punto de vista narrativo -yo, tú, él-, actuando como base estructural de *La muerte de Artemio Cruz*. Aunque separado de su contexto original, el único verso formador de este cuarto epígrafe -“*de mí y de Él y de nosotros tres ¡siempre tres!*”- conserva la misma carga semántica que le atribuye Gorostiza en *Muerte sin fir*⁵, una de las cumbres de la poesía mexicana e hispanoamericana, extensa y

compleja obra en la cual, dentro de la más genuina herencia platónica, cuestiona el autor la validez del lenguaje en tanto que expresión humana y poética, interrogante formulado en el instante mismo en que se da el encuentro entre el creador y las formas de su materia prima.⁶

En la obra de Gorostiza, tanto en lo que se refiere al lenguaje como al universo, la inteligencia (sabiduría) se nos presenta como el único poder ordenador capaz de dar forma a toda y cualquier substancia⁷. Pero, interpuesta entre el Creador (Dios) y su criatura (hombre), la inteligencia se convierte en un hermético sistema de encadenamientos que reflejan al hombre en su condición de ser “sitiado” por un “dios inasible” que lo “ahoga”. Dejándose impulsar por una segunda rebelión adánica (denunciada en los epígrafes del poema, citas de los Proverbios, 8:14,30,36), se confina el hombre en la agria unidad del yo, “espejo ególatra”, que por no admitir la discordia de la vida y de la muerte, se condena a consumirse en la soledad del silencio total. “Morir es la condición misma de vuestra creación”, advierte Montaigne. En *Muerte sin fin*, solamente la conciencia de esta marcha circular de la muerte libera al hombre de su pretensión, permitiéndole regresar a los orígenes a fin de restaurar la trinidad primordial:

Un disfrutar en corro de presencias;
de todos los pronombres -antes turbios-
de mí y de Él y de nosotros tres
¡siempre tres!
Mientras nos recreamos hondamente
en este buen candor que todo ignora,
en esta aguda ingenuidad del ánimo [...]⁸

Mas, para Gorostiza, quien reanuda los fundamentos de la filosofía agustiniana, sólo “el amor de la memoria” - “[...] una complejidad infinita y profunda [...]. Una vida variada de innumerables formas [...]”-

⁹ posibilita este regreso, pues, al proteger del olvido todo lo que es digno de ser (re)pensado, saca a la luz los muchos mundos existentes en nuestro interior: “y sueña los pretéritos de moho,/ la antigua rosa ausente/ y el prometido fruto de mañana” (Gorostiza, 1988, p. 69). Insertas en el contexto de la novela de Fuentes, muerte y memoria vuelven a conjugarse a fin de restablecer, como en la obra de Gorostiza, una trinidad perdida.

Símbolo de un mundo nuevo nacido de la guerra civil, *Arte-mío Cruz* (Tejerina-Canal, 1990, p. 72) surge de sí mismo nutrido por la rebeldía contra una doble y opresora estructura de poder (la conquista militar y la conquista religiosa, herencia colonial) que trae impresa en su propio nombre y de la que pasa a representar una prolongación consciente y simulada. Frente a los confusos rumbos de la Revolución, no vacila en desvirtuar las palabras de su compañero de cárcel fusilado, el soldado Gonzalo Bernal¹⁰ (quien ingenuamente le confidenció sus recuerdos y más íntimos anhelos), para infiltrarse y finalmente imponerse, como garantía de vida, en el mundo de los grandes latifundistas. Seguro de que al sustituir a Gonzalo como una especie de doble estará representando una *mascarada*, repite el recorrido de los conquistadores españoles a la largo de su marcha hacia la capital del imperio azteca: entra en Puebla por el camino de Cholula, para subyugar a la familia Bernal y, a partir de ahí, a todo su *nuevo mundo*.

Artemio contempla su vida aferrándose a un yo que sólo le permite disfrutar de un falso goce. Atormentado por la dolorosa constatación de que será siempre parte de la “desnudez de ese pobre país que nada tiene” y jamás como los admirados vecinos norteamericanos, deja atrás, olvidado, un pasado en el que aprendió a sobrevivir foteleciéndose con los destinos ajenos, un nosotros cuya totalidad se excusa de integrar.

Le toca al narrador en segunda persona -el nivel del tú-¹¹ la misión de reactualizar ese pretérito, permitiendo así que de nuevo se congreguen los elementos de la trinidad deshecha. Fuentes definió esa instancia narradora, que es también la voz de Gonzalo Bernal (“No, no pienses para adelante, sino para atrás”, *LMAC* p. 190; cfr. *Piedra de sol*), como el subconsciente del protagonista, especie de Virgilio que lo guía, en este caso, a través de los doce círculos de su infierno¹², los doce días realmente decisivos en la vida de Artemio Cruz, los únicos que desea recordar, temática dantesca que se renueva, de forma análoga, en el poema de Gorostiza:

sólo un cándido sueño que recorre
las estaciones todas de su ruta
tan amorosamente
que no elude seguir las a sus infiernos
.....
somete sus imágenes al fuego
de especiosas torturas que imagina [...] (Gorostiza, 1988,
p. 70)

Añade el autor que esa voz del recuerdo es también el reflejo de Artemio en el espejo, símbolo del conocimiento tan íntimamente vinculado con la vida mexicana¹³. En la novela de Fuentes, los vidrios y cristales en los cuales se contempla el protagonista, sobre todo los del bolso de su hija Teresa - “[...] un rostro roto en vidrio sin simetría [...] la mueca distribuida entre espejos circulares [...]” (*LMAC* p. 10)-, reiteran una vez más el simbolismo de *Muerte sin fin*, en donde comparten con la superficie de las aguas la misma fuerza reveladora de la verdad:

lleno de mí -ahito- me descubro
en la imagen atónita del agua,
.....
En la red de cristal que la estrangula,

allí, como en el agua de un espejo, se reconoce
(Gorostiza, 1988, p. 65)

Identificándose con *psyché* en tanto que terrífico numen denunciador de la identidad, en *La muerte de Artemio Cruz* esa con(s)ciencia-espejo quiere rescatar una faz oculta -el doble, el gemelo, el “mellizo-enfermo”- que se esconde, impalpable como la imagen reflejada, bajo la materia de un cuerpo antes inquebrantable, preciso e infalible al igual que los engranajes del boeing de la Compañía Mexicana, o la estructura del gran escritorio de acero, pero que, ahora, se consume inerte: “[...] los párpados me pesan: dos plomos, cobres en la lengua, martillos en el oído, una... una como plata oxidada en la respiración. Metálico todo eso. [...]” (*LMAC*, p. 09). Cumpliendo, por fin, una función social análoga a la del *mnemon* mitológico, el servidor de un héroe que lo acompaña sin cesar para recordarle una orden divina cuyo olvido le acarrearía la muerte (*EE*, 1984, I, p. 20), la instancia del tú reincorpora a Artemio a la integridad del nosotros para de esta forma liberar la Historia de la confiscación del yo, Narciso capturado por su reflejo ególatra, autoimagen del poder:

[...] tajo de tu memoria, que separa las dos mitades: soldadura de la vida, que vuelve a unir las, disolverlas, perseguirlas, encontrarlas: la fruta tiene dos mitades, hoy volverán a unirse: recordarás la mitad que dejaste atrás [...] (*LMAC*, p.17)

[...] tú detestarás a yo por recordártelo [...] la medalla ya no tendrá dos caras [...] Encarnarás lo que ella [Catalina] y todos pensaron entonces. [...] Nunca escucharás las palabras de los otros. Tendrás que vivirlas. (*LMAC*, p. 33)

A la muerte física de Artemio corresponde el renacer de la Historia con *cuerpo* constituido no solamente por hechos, sino también por sentimientos y emociones que suelen desvanecerse bajo la dura

máscara de la autoridad. Precisamente a través de la conjunción de *cuerpo, espejo y mirada* se instaura en esta novela de Fuentes lo que Merleau-Ponty denominó, basándose en la terminología de Hegel, la dialéctica *señor x esclavo* (Merleau-Ponty, 1989, p. 194): con sus miembros y órganos abandonados a las funciones meramente fisiológicas, Artemio no alcanza ejercer sobre las personas la fascinación de que se valió, otrora, como principal arma de dominación; es él quien se rinde, ahora, expuesto y sin defensa, a la mirada implacable de los dominados. Pasando de *observador a observado*, pierde su condición de señor. Ya no podrá contemplarse exclusivamente a partir de su estricta óptica personal, sino solamente auxiliado por la(s) óptica(s) del(de los) otro(s), sentido éste finalmente expresado en el tercer epígrafe de la obra, frase de Julien Sorel, entonces prisionero en la habitación destinada a los condenados a la muerte: “Moi seul, je sais ce que j’aurais pu faire... Pour les autres, je ne suis tout au plus qu’un peut-être”.¹⁴

Como en *Las buenas conciencias*, esta referencia a la novela de Stendhal suscita importantes analogías estructurales y simbólicas. En sus últimas horas de vida, también Julien Sorel reaviva su pasado para en él reencontrar un amalgama de pensamientos, experiencias y sensaciones que creía irremediablemente perdidos. Juzgando, él mismo, los actos de su breve existencia, reconoce la inutilidad de sus esfuerzos: el sentido de la vida y de la muerte, de Dios y del mundo todavía se le escapa. Descubre que sólo el conocimiento de la plenitud del amor y del placer verdaderos le permitirían encontrar las respuestas antes perseguidas en vano.

Sorel marcha hacia la muerte como un “hombre que ve claramente dentro de su alma”, siendo luego enterrado “en medio de la noche” en el interior de una pequeña gruta magníficamente iluminada (Stendhal, 1983, Cap. XLV, p. 541). En la figura del protagonista de Fuentes, nuevo significado viene a agregarse a este simbolismo antagónico. Por encarnar el mismo papel histórico de Federico Robles, personaje

mencionado como un ejemplo de ineptitud financiera y debilidad moral a evitar, Artemio debe cumplir, de forma análoga, el destino del ex-revolucionario de *La región más transparente*: sólo podrá encontrar su luz interior -"[...] el cuerpo se muere de dolor, pero el cerebro se llena de luz [...]" (LMAC, p. 221)- sumergiéndose, con los ojos cerrados, en la oscuridad que nutrió su existencia -"[...] has encontrado en lo negro el germen, el reflejo de tu opuesto: tu propia crueldad." (LMAC, p. 32)- para alcanzar los tenues límites que separan el amor del odio, Dios del Diablo, lo negro de lo blanco¹⁵: "Sabes que todo extremo contiene su propia oposición... la vida y la muerte". (LMAC, p. 32).

Tanto en *Le rouge et le noir* (sobre todo en el fin de la novela, cuando las visitas de Mathilde y Mme. de Rênal a la cárcel de Julien) como en *La región más transparente* (en la relación de Robles y su amante ciega Hortencia Chacón), es la presencia de la figura femenina que actúa como elemento de intersección entre el presente y el pasado. En *La muerte de Artemio Cruz* se despliega esta función porque, al hacer que resurja el pasado en medio de la noche corporal en la que el protagonista se halla inmerso, la mujer manifiesta el régimen nocturno en su dualidad, o sea, se nos presenta como símbolo del retorno a los orígenes y también como tiempo de las gestaciones: representación simultánea del cuerpo, en tanto que totalidad del universo sometido a las luces y sombras, y del inconsciente, elemento femenino por excelencia, expresión de virtualidad (DLR, 1987, p. 1656-57). Para recobrar su rostro olvidado, transfigurado por la sed de poder y por el paso de los años, a través del deseo y del placer Artemio debe dialogar una vez más con los cuerpos de las mujeres amadas:

desearás: cómo quisieras que tu deseo y el objeto deseado fueran la misma cosa; cómo soñarás en el cumplimiento inmediato, en la identificación sin separaciones del deseo y lo deseado:

[...] recordarás, porque así harás tuya la cosa deseada: hacia atrás, en la nostalgia, podrás hacer tuyo cuanto desees; no hacia delante, hacia atrás:

la memoria es el deseo satisfecho [...] (*LMAC*, p. 62)

Cuatro figuras femeninas simbolizan distintas fases de la vida de Cruz, íntimamente vinculadas con momentos decisivos de las varias etapas del período revolucionario¹⁶, en las cuales tanto el ascenso económico como la degradación física y moral se confunden en un mismo penoso e irreversible proceso.

A pesar de opuestas en su naturaleza física y psicológica, Regina y Catalina evocan un pasado común: la juventud de Artemio, época de impetuosidad e intrepidez capturada en las trampas de las disputas por el poder que en las dos primeras décadas del siglo XX hicieron desmoronarse los ideales de la Revolución Mexicana. La compañía de Catalina durante los postreros días de vida del marido se le hacen, para Artemio, una presencia irritante e insidiosa. Sin embargo, son justamente su esposa y su desmañada hija Teresa (esbozos, sin lugar a dudas, de los dobles Consuelo y Aura: “se levantan y caminan y vuelven a sentarse juntas, como si fueran una sola sombra, como si no pudieran pensar o actuar por separado.”, *LMAC* p. 59) quienes revelan a Artemio las intensas impresiones de una intimidad ardorosa y olvidada cuando, dejándose engañar por su sarcástico juego de falso enfermo delirante, “en cuatro patas” le ofrecen las amplias caderas, moviendo las nalgas con un ‘jadeo obsceno’ mientras buscan, como tontas, el testamento dentro de los zapatos.

A partir de esa imagen de oferta del cuerpo sugerida con los requiebros involuntarios de madre e hija, se dibuja la silueta de Regina, fijándose de esta manera una especie de relación de dependencia en la presentación de estos personajes, pues, de hecho, Catalina-Teresa y la joven aldeana desempeñan la misma

función primordial de simbolizar el inevitable encuentro de opuestos - liberación x aprisionamiento- anunciado por la con(s)ciencia-espejo:

[...] se sientan de nuevo, al mismo tiempo, de espaldas a la ventana, para cerrarme el paso del aire, para sofocarme, para obligarme a cerrar los ojos y recordar cosas ya que no me dejan ver cosas, tocar cosas, oler cosas; maldita pareja [...] (*LMAC*, p. 59)

Ella [Regina] se acercó a la ventana y la abrió. Permaneció allí, respirando, con los brazos abiertos, sobre las puntas de los pies. [...] Ascendió el olor de la panadería del pueblo y, de más lejos, el sabor de arrayanes enredados con la maleza de las barrancas podridas. Él sólo vio el cuerpo desnudo, de abrazos abiertos que querían, ahora, tomar las espaldas del día y arrastrarlo con ella a la cama. (*LMAC*, p. 68)

Con su cuerpo moreno y suave, Regina simboliza la tierra mestiza, sensual y dócil, explorada en su geografía “ondulante, de accidentes negros, rosados”. La descripción de la joven en movimiento o en reposo figura la armoniosa coexistencia de las diferentes disposiciones anímicas de la naturaleza, ya salvaje y libre, ya frágil y sumisa:

[...] Las uñas hicieron un ruido de gato entre las sábanas; las piernas volvieron a levantarse, ligeras, para apresar la cintura del hombre [...] pero ella, como una gaviota, parecía distinguir por encima de las mil incidencias de la lucha y la fortuna, el movimiento de la marea revolucionaria. (*LMAC*, p. 63-4)

Él rió y la besó y ella dobló la rodilla, en la posición de un ave de alas cerradas, anidada en el pecho de él. (*LMAC*, p. 68)

Artemio se deleita al considerarse el único dueño de todas las imágenes secretas de esa “potranca llena de sabor” que, “sin

excusas”, con él compartiría el recuerdo de un primer encuentro imaginario, sobre las rocas de una playa mítica “que nunca existió”, secreto pacto que los unía camuflando la culpa de Cruz por la violación impiedosa de aquella joven de dieciocho años, montada a la fuerza sobre un caballo y dominada, en silencio, en el dormitorio común de los oficiales, “lejos del mar, dando la cara a la sierra espinosa y seca”.

A través de la mirada soñadora y ardiente de Regina, Artemio aprende a imaginar. Anticipa, en pensamiento, la felicidad de nuevas uniones, cada una de ellas un acto de amor que, al consumarse, luego engendra en la alegría fatigada del recuerdo el deseo pleno de un nuevo acto de amor, realizado, como en las demás veces, “sin que uno haya podido contemplar al otro porque ambos eran la misma cosa y decían las mismas palabras” (*LMAC*, p. 67). En medio a la acción desenfundada, turbulenta y cruel de las luchas, la bella joven se le hace a Artemio un remanso, símbolo de la tierra prometida, centro nutriz de una realidad captada de forma impresionista: “El círculo de montañas pardas avanzó con el sol hacia los ojos de los amantes.” (*LMAC*, p. 68) Artemio piensa tan sólo en fruir de esa vida dulce y serena comunicada por la naturaleza que le envuelve como la mujer amada -“este bienestar del cuerpo que se imponía a cualquier intento rebelde del pensamiento”- y atribuye su deserción al incontrolable deseo de retornar a aquel cuerpo “que los contiene a los dos”, justificando así el abandono del soldado anónimo herido: “[...] quiso salvarse para regresar al amor de Regina”, pero “no lo entenderían si explicara.” (*LMAC*, p. 78) Sin embargo, aunque sintiéndose dominar por la voz del deseo y del dolor, parte hacia el Sur, rumbo a la capital, reducto de los dictadores y traidores de la Revolución (lugar que ocuparía él mismo en el futuro próximo), mientras Regina parte hacia el sentido opuesto, rumbo al Norte, a su tierra mítica en la costa de Sinaloa, “donde lo conoció y se dejó querer”¹⁷, tierra inventada por la joven para aplacar la culpa de Cruz

por su despiadada violación. El paso del tiempo se encarga de confundir las imágenes de la muchacha y del soldado anónimo, ambos rememorados tan sólo como etapas ya superadas en la lucha por la supervivencia:

¿Cómo te llamabas? No. Tú Regina. ¿Como te llamabas tú, soldado sin nombre? Sobreviví. Ustedes murieron. Yo sobreviví. [...] Y los dos avanzan hacia mí, tomados de la mano, con sus cuencas vaciadas, creyendo que van a convencerme, a provocar mi compasión. Ah, no. No les debo la vida a ustedes. Se la debo a mi orgullo, ¿me oyen?, se la debo a mi orgullo. Reté. Osé. ¿Virtudes? ¿Humildad? ¿Caridad? Ah, se puede vivir sin eso, se puede vivir. No se puede vivir sin orgullo [...].
(*LMAC*, p. 84)

Con una historia inventada sobre los últimos momentos pasados con Gonzalo Bernal en la cárcel de Perales, en mayo de 1919 (pasado poco más de un mes del asesinato de Emiliano Zapata y, en consecuencia, de la muerte del más auténtico ideal revolucionario de justicia e igualdad sociales), Artemio llega a las tierras de la familia Bernal para asumir la máscara de “cordialidad y dulzura” del patriarca Don Gamaliel, el viejo con nombre de arcángel que “se imaginaba a sí mismo como el producto final de una civilización peculiarmente criolla: la de los déspotas ilustrados.” (*LMAC*, p. 49) Llega, pues, para encarnar el destino de un país desventurado, en el cual, según las mismas palabras de Don Gamaliel, cada nueva generación “tiene que destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores”.¹⁸ (*LMAC*, p. 49) El latifundista acepta la intrusión de este soldado desconocido, porque reconoce en su atrevimiento la misma sagacidad y determinación que preservaron el bienestar y la prosperidad de los Bernal en un país “incapaz de la tranquilidad, enamorado de la convulsión”. Ofrece su hija como parte de una transacción comercial que objetiva la continuidad de la familia a través de la permanencia de sus bienes

materiales y de todo un sistema: “Pero nosotros seguiremos, seguiremos siempre, porque hemos aprendido a sobrevivir, siempre...” (*LMAC*, p. 42)

Catalina surge como símbolo de la imperecedera estructura colonial y también como vía de acceso a este mundo cerrado y casi inasequible. En el oro pálido de su carne -“claroscuro desvanecido”- y sus ojos -“doble burbuja de vidrio”, como los del padre- Cruz reconoce el merecido premio que contemplará su osadía. Rompiendo “todas las reglas de la decencia”, con alegría y placer penetra el cuerpo de su esposa para abolir “todas las jerarquías encarnadas por su suegro don Gamaliel”. De esta forma, consume eróticamente el simbolismo de su solitaria pero victoriosa entrada en Puebla, cuando, luego de haber invadido, en traje militar, la silenciosa, larga y dorada nave barroca del Convento de Santa Mónica¹⁹, se introduce por entre los pasajes secretos del edificio con la tenaz voluntad de convertir al padre Regimio Páez en intercesor y aliado.

Catalina maldice la tendencia conformista y sensual de su hermano, que mucho había contribuido para la amargura de Don Gamaliel y que aún ahora les condenaba a la destrucción a causa de un “idealismo idiota”. Nutriendo un fervoroso sentimiento de autocompasión, se rinde al fatalismo: guarda en la memoria el recuerdo de su amor por el joven Ramón (“un muchachito débil” que “se dejó espantar”) y acepta el contacto del pie tosco y fuerte que bajo la mesa del comedor busca rozarle, ansioso, la punta de la zapatilla, inundándole el pecho “de un sentimiento desconocido, indomable”.

Actuando como índice del juego de antagonismos que siempre envolverá el trato de estos dos personajes, el pasaje que describe el encuentro de Catalina y Artemio en el patio de la casa de los Bernal se construye a partir de la lucha de opuestos. La joven transmite su descontentamiento en palabras que se oponen a la verdadera

reacción causada por este encuentro cuando su piel “disuelta en crema, frutal” es finalmente tocada por las manos oliva de Artemio, con sus “nervios saltones”:

Ella no pudo contenerse. La barbilla le tembló cuando él acercó la mano y trató de levantar el rostro de ojos cerrados. [...] Volvió a tocar las mejillas calientes de la muchacha [...]

-No te quejarás; no tendrás razón para quejarte -murmuró el hombre, acercando el rostro a los labios que esquivaban el contacto-. Yo sé cómo quererte...

-Debemos agradecerle... que se haya fijado entre nosotros - respondió ella con su voz más baja. (*LMAC*, p. 54)

Catalina cumple la función simbólica que le está reservada en tanto que heredera de un orden socio-cultural barroco al sostener su relación con Artemio a partir de la dicotomía *luz x sombra*: al sentirse humillada y avergonzada por haberse dejado sucumbir a la fuerza de aquel “cuerpo feroz” y, sin embargo, igualmente tierno, cree someter al marido con su belleza, arrancándole todas las noches un amor ardiente y sin pudor para después, en las mañanas siguientes, despreciarle con su “frialidad y lejanía”. Piensa estar, así, redimiendo el ultraje imputado a su familia, que la posesión de su cuerpo representa:

“No te lo diré. Me vences de noche. Te venzo de día. No te lo diré. Que nunca creí lo que nos contaste. Que mi padre sabía esconder su humillación detrás de su señorío, ese hombre cortés, pero que yo puedo vengarlo en secreto y a lo largo de toda la vida”. (*LMAC*, p. 102)

Estas consideraciones integran un largo y entrecortado monólogo que se alterna con escenas exteriores del cotidiano, entre las cuales una se destaca no sólo por reflejar el dramático conflicto del

personaje (en el sentido de *patético*, porque asumido como destino trágico) pero también por actualizar el estigma punitivo que en *Las buenas conciencias* domina el pensamiento y los actos de Jaime Ceballos: la visión del pecador, entre la masa de peregrinos indios, recibiendo con goce “los cordelazos sobre la espalda desnuda y la cintura ceñida con pencas espinosas”. Catalina siente, sobre su propio cuerpo, “todos los sudores y las llagas”.

En la difícil elección entre *obligación moral* y *placer*, opta finalmente por la vía del sacrificio: “Sucumbir con fuerza. Dejarse victimar para poder desquitarse”. (*LMAC*, p. 112) Artemio, que pensó poder amar a esa mujer “como amó otra vez, la primera vez”, quiere borrar el recuerdo del acto que la obligó a tomarle como esposo para “hacerse querer sin memorias”, pero se le resisten las palabras de condena y desprecio de la esposa, quien le califica de traidor, dominado por instintos animales. Con una especie de sentencia, Catalina busca esconder la condena que, en verdad, impone a sí misma. Asociadas al recuerdo del carácter transgresor de su relación amorosa con Artemio, esas palabras seguirían teniendo eco en su mente muchos años después de este incidente, haciéndola sobresaltarse cada vez que un acontecimiento imprevisto le sugiere una supuesta alusión al pasado:

[...] súbitamente la madre tomó temblando el brazo de la hija y dejó caer un paquete, porque en frente de ellas, junto a ellas, dos perros gruñían con una cólera helada, se separaban, gruñían, se mordían los cuellos hasta hacerlos sangrar, corrían al asfalto, volvían a trenzarse con mordiscos afilados y gruñidos: dos perros callejeros, tiñosos, babeantes, un macho y una hembra. (*LMAC*, p. 27)

En el silencio de Catalina, en su boca cerrada “con un rictus de desprecio disimulado”, Artemio adivina (y él mismo enuncia mentalmente) la verdad fatal que su esposa nunca diría con palabras,

la certeza en cuanto a la imposibilidad de regresar a sus paraísos, desvanecidos con la pérdida del sueño y de la inocencia: “Quizá tuviste tu jardín. Yo también tuve el mío [...] Ahora ambos lo hemos perdido. Trata de recordar [...]” (*LMAC*, p. 112)

Catalina es un personaje femenino que no puede alejarse totalmente como Regina, pues, confirmando el estigma delineado ya desde el comienzo de su relación con el marido, el sexo seguirá siendo su instrumento de venganza y martirio, obsesión ésta que dominará también a Artemio:

-[...] No te faltaré. Eso te pertenece... Es parte de tus triunfos [...].

-Te va a pesar, Catalina Bernal. Me vas metiendo la idea en la cabeza de recordarte a tu padre y a tu hermano cada vez que me abras las piernas... (*LMAC*, p. 110)

Sintiéndose solo, Cruz vuelve a imaginar; no obstante, ya no es la anticipación del placer lo que imagina, sino la escena que lo abolirá definitivamente: Catalina, de rodillas, delante del crucifijo de marfil, “cumpliendo el último acto que la desprendía”. Recuperadas en los instantes finales de su existencia, estas revelaciones e imágenes hacen que, en su lecho de muerte, Artemio oponga a la monótona letanía de las oraciones y de la extremaunción el recuerdo de su unión con la joven Bernal, visualizada a través de una imagen recurrente: la feliz noche en que el viejo José, un carpintero pobre y sucio, se dio al lujo de montar, lleno de un deseo justificado, encima de la lindísima y atolondrada virgen que guardaba un jardín de “palomitas blancas” entre los muslos, creyendo así que daría a luz.

Artemio la recordará siempre como un sublime ideal aparentemente conquistado, pero que se mantuvo, en efecto, inalcanzable. Este simbolismo se ratifica aún cuando Artemio, tras la grave y decisiva discusión con Catalina, decide tomarse como “esposa” a la joven

india que durante la primera gestación de su mujer le había recibido ocasionalmente “con un silencio inerte y una ausencia total de preguntas o previsiones...”, reflejo inconsistente de la contemporización que siempre le brindó Regina en sus momentos de amor. En la noche del campo Artemio observa un cielo diferente del “que su mirada juvenil contempló”. Una vez más el régimen nocturno manifiesta su dualidad al encarnar plenamente el juego de antagonismos que rige la vida interior y exterior de esos personajes: la brillante compañía de Venus representa la condena del Amor y del Placer (simbolismo clásico) al sacrificio renovado (simbolismo maya y azteca) en un eterno ciclo de muerte (*estrella vespertina*) y resurrección (*estrella matutina*)²⁰. Mientras la joven india entra cabizbaja por la huerta de la casa de los Bernal, versión grotesca del jardín edénico irrecuperable, Artemio disipa el sueño para inscribirse de nuevo en los reducidos y permisibles límites de la realidad:

-¿Ves aquella estrellota brillante? Parece que está a la mano, ¿no es cierto? Pero si hasta tú sabes que nunca la vas a tocar. Hay que decirle no a lo que no podemos tocar con las manos. Ven, vas a vivir conmigo en la casa grande. (LMAC, p. 114)

Las intervenciones de Lilia y Laura en la vida de Cruz ponen énfasis en la decadencia física y psíquica que consume a Artemio cuando llega éste al apogeo de su poderío económico. Mas la función que les reserva el autor a esas dos figuras va más allá: con su carácter ambiguo e inescrutable, ambas rechazan el dominio de Cruz, obligándole a reconocer su impotencia frente a un destino que, lejos de presentarse como una red de circunstancias fácilmente manipulables, comienza a escapársele. Esta contundente revelación obrada por Lilia y Laura se intensifica en las degradantes e indeseables imágenes reflejadas con las cuales Artemio tropieza en la nueva etapa de su vida. Durante el período de convivencia con esos personajes, los *espejos*²¹, objetos antes inominados, se destacan en todo momento como voz denunciadora:

[...] sintió sin saberlo [...] que había pasado mucho tiempo sin que, mirándose todos los días al espejo de un baño, se viera. Rectángulo de azogue y vidrio y único retrato verídico de este rostro de ojos verdes y boca enérgica, frente ancha y pómulos salientes. Abrió la boca y sacó la lengua raspada de islotes blancos: luego buscó en el reflejo los huecos de los dientes perdidos. (*LMAC*, p. 147)

Lilia está caracterizada como una proyección de Regina en nuevo contexto, en el cual *cuerpo* y *territorio* vuelven a fundirse. En la rubia y esbelta joven contratada como amante para una temporada de verano en Acapulco, Artemio identifica un símbolo de la cultura norteamericana, ilusión que le induce a transformar la posesión de esta mujer en una especie de rito de integración al sistema que admira tanto. Pero contrariando las expectativas de Cruz, Lilia conquista sin dejarse conquistar, porque es el producto de una modernidad contrastante, extraña e indiferente, que se manifiesta a cada paso: “[Artemio] caminó hacia el baño de azulejos moriscos. [...] encendió el cilindro de luz neón [...] Exprimió el tubo de un nuevo producto norteamericano [...]” (*LMAC*, p. 146-47). Movidio por la intención de resaltar la impenetrabilidad figurativa de este personaje femenino, lo introduce el autor en la novela a través de un cuadro de intimidad que, pese a su semejanza con la escena de la descripción de Regina, de ésta se aparta a causa de algunas diferencias expresivas:

Miró hacia la cama matrimonial. Lilia seguía durmiendo, con esa postura espontánea, libre: la cabeza apoyada en el hombro y el brazo extendido sobre la almohada, la espalda al aire y una rodilla doblada, fuera de la sábana [...]. Se agachó para mirar las perlas de sudor sobre los labios y sentir la tibieza que ascendía del cuerpo de animalito en reposo, tostado por el sol, inocentemente impúdico. Extendió los brazos, con el deseo de voltearla y ver el frente del cuerpo. Los labios entreabiertos se

cerraron y la muchacha suspiró. Él bajó a desayunar. (*LMAC*, p. 148)

Con su cuerpo liberado, casi intocable, Lilia no se deja verdaderamente poseer, privando a Artemio del bienestar del que había disfrutado antes al lado de Regina y que parece querer rescatar al repetir el gesto de la aldeana grabado en su memoria: “Él apartó las cortinas y respiró el aire limpio. Había entrado la brisa temprana, agitando las cortinas para anunciarse.” (*LMAC*, p. 146; cfr. la cita anterior de *LMAC*, p. 68) El retraimiento de Artemio frente a esa nueva realidad le impele a intentar retener, desesperadamente, todas las fugaces sensaciones que sugieren la presencia de Lilia:

[...] Allí estaba la cama revuelta de la siesta, pero Lilia no. [...] Cerró la ventana para impedir que el olor escapara. Sus sentidos tomaron ese aroma de perfume recién derramado, sudor, toallas mojadas, cosméticos. No eran esos sus nombres. La almohada, aún hundida, era jardín, fruta, tierra mojada, mar. (*LMAC*, p. 159)

Cambian, además, para Cruz, tanto la percepción de la naturaleza como la del ritmo temporal, ahora sometido a una cadencia diametralmente opuesta a la que le había sido revelada por Regina:

[...] como si Lilia se hubiese detenido sobre una, cualquiera, de las olas que en apariencia carecían de sustancia propia, se levantaban, se estrellaban, morían, volvían a integrarse -otras las mismas- siempre en movimiento y siempre idénticas, fuera del tiempo, espejo de sí mismas, de las olas del origen, del milenio perdido y del milenio por venir. [...] (*LMAC*, p. 155)

En una Acapulco cuya explanada “del nuevo frente moderno” no logra disimular su doble rostro, su otra imagen lodosa, llena de chozas “con niños barrigones, perros sarnosos, riachuelos de aguas negras, triquina y bacilos”, la naturaleza y los espacios abiertos,

desprovistos de sensualidad y exuberancia, toman un aire enfermizo. En este paisaje “tan lejana de lo que fue y tan lejana de lo que quiere ser”, cada nuevo día se asemeja siempre al anterior, “de conversación difícil, de preguntas y respuestas ociosas”.

Los temas de la *incomunicación* y del *engaño* ocupan todo el capítulo dedicado a la presentación de Lilia, en el cual una narración extensa y minuciosa se sobrepone a los raros y evasivos diálogos con el intento de acentuar el carácter obsesivo y subrepticio de esa relación. Al cumplir literalmente un contrato tácito que no le exige amor, la muchacha se mantiene inmune a la seducción de su contratante, no vacilando, por ello, en lanzarse en una aventura con el vigoroso Xavier Adame. En el juego erótico de una de las parejas de jóvenes en la playa, Artemio reconoce el acto que consumará, a cualquier instante, lejos de su mirada, el alegre e irreverente *affair* de Lilia, acto éste que, mediante la rememoración de la serie de índices dispuestos desde el comienzo del capítulo (la lámina de afeitarse lavada tras el uso; los pelos blancos de Cruz; la axila “pajiza” de la muchacha) se confirma finalmente, tanto por el protagonista como por el lector, a través de nuevo detalle:

Otra noche. [...] Debía estar preparado. [...] caminó con un nuevo paso, otra vez contento, hacia el baño.

[...] Tomó la navaja. Estaba llena de vellos castaños, gruesos, prendidos entre la hoja y el rastrillo. [...] ese viejo de ojos inyectados, de pómulos grises, que ya no era el otro, el reflejo aprendido, le devolvió una mueca desde el espejo. (*LMAC*, p. 159-60)

En vez de sentirse excitado por el bello cuerpo de Lilia, Cruz se deja dominar por una contención, una especie de “austeridad malévolamente” que le obliga a postergar la realización de sus deseos. Exponiéndose públicamente como un *voyeur* grotesco y amargo que sufre con el

misterio de un amor que no puede tocar, intenta convencerse de que, comprada y poseída por él, Lilia se encuentra marcada para siempre. Luego de mirar sus propias manos morenas, de venas verdosas y prominentes “que suplían el vigor y la impaciencia de otras edades”, se interroga, también aquí con un razonamiento genuinamente barroco, acerca de la validez de los actos de la joven frente al inexorable “cáncer del tiempo”:

Maravilla efímera, ¿en qué se distinguiría, al cabo de los años, de este otro cuerpo que ahora la poseía? Cadáver al sol chorreando aceites y sudor, sudando su juventud rápida, perdida en un abrir y cerrar de ojos, capilaridad marchita, muslos que se ajarían con los partos y la pura, angustiada permanencia sobre la tierra y sus rutinas elementales, siempre repetidas, exhaustas de originalidad. (*LMAC*, p. 152-53)

Inducido justamente por el “cáncer del tiempo”, el pesimismo de Artemio acaba por contagiar al ambiente y a las personas que le rodean. Después de años de convivio con Lilia, durante los cuales asiste, pasivo, a la degradante transformación de su compañera (envejecida, alcohólica y vulgar), se aferra tan sólo a los símbolos materiales de su ascenso, los únicos que se mantienen fieles a su dominio, otorgándole un deleite constante: “Tan rica, tan sensual, tan suntuosa era la posesión de estos objetos como la del dinero y los signos más evidentes de la plenitud. Ah, sí, qué gusto redondo, qué sensualidad de las cosas inanimadas, qué placer, qué goce aislado...” (*LMAC*, p. 250).

Lo mismo que Catalina, Laura simboliza un espacio social cerrado e inalcanzable. Sin embargo, al contrario de la esposa de Cruz, caracterizada como una mujer fútil y cursi, Laura representa el refinado universo cultural de una élite exigente, que, según Fuentes, “adopta las palabras y formas de vida extranjeras, aunque, en substancia, su vida y su fe son de signo inverso” (Harss & Dohmann,

1981, p. 353), y a la cual Artemio tenta integrarse en vano. Se establece, de hecho, un vínculo de complementaridad entre esos dos personajes femeninos -idéntico al que se establece entre Regina y Lilia-, ahora identificable en las informaciones intercambiadas durante el breve diálogo telefónico, con el cual el autor sugiere la existencia de un trato amistoso entre ambas. Supuestamente desconociendo la relación amorosa que une su esposo a Laura, Catalina contacta a la amiga en el exacto momento en que Artemio está en el apartamento de la amante. El inocente comentario de Catalina define el carácter indisoluble de los papeles que juegan estas dos figuras femeninas en el relato:

-Sí, sí. Debí haberte comprado el sofá [...] compé unos gobelinos [...] para adornar el vestíbulo y creo que lo único que le va es tu sofá de bordados... [...]

-Quién sabe. Puede que sean demasiados bordados.

-No, no, no. Es que mis gobelinos son de tono oscuro y tu sofá de tono claro, de manera que hay un bonito contraste. (LMAC, p. 212-13)

Se actualiza el predominante juego de contrastes de la novela, en el cual la dicotomía *claro x oscuro* adquiere, ahora, nuevos matices. La confrontación entre la pesantez de los gobelinos de Catalina y la leveza cromática del sofá de Laura encierra más que una simple oposición de gustos. Se trata más bien del encuentro de dos concepciones de mundo divergentes: una tendencia arcaizante busca su complemento en la modernidad de un nuevo y requintado estilo de vida. Sin embargo, haciéndose sentir con toda su intensidad, la fuerza opresora del orden cultural a la que pertenecen Catalina y Artemio amenaza desestabilizar el equilibrio de ese juego de opuestos.

Acostumbrada a los ambientes parisinos y neoyorquinos, Laura no se amolda al rudo e invariable “verano indio” mexicano, en el cual intenta rehacer su vida al lado de Cruz. Su afición a la estética impresionista la lleva a concebir la realidad no como un paisaje estático, sino como una indefinida confluencia de significados revelados bajo cambiantes gamas de colores, luminosidad y sombras, concepción ésta plenamente expresada en las obras de su pintor predilecto, Claude Monet. Aparte de lo afectado de su enunciación, el comentario de Laura esconde la llave para la comprensión de una verdad que ansía revelarse²²:

Ella le preguntó si no le inquietaba saber hacia dónde miraba, a quién o qué cosa miraba la muchacha que está de pie -de blanco y sombra- con los moños azules a lo largo del vestido; le dijo que algo quedaba siempre fuera del cuadro, porque el mundo representado por el cuadro debía alargarse, extenderse más allá y estar lleno de otros colores, otras presencias, otras solicitudes, gracias a las cuales el cuadro se componía y era. (*LMAC*, p. 215)

Sin lograr comprender la rigidez de la taciturna herencia colonial que rige las vidas de Catalina y Artemio, Laura pasa a comunicar metafóricamente su inadaptabilidad al limitado espacio físico y existencial que la cercena. Busca inútilmente transmitir al amante la angustia de una situación que cree insostenible. Contrariando la inalterabilidad anhelada por Artemio, todo cambió desde el primer día de este trato; nada es, ni podrá ser, jamás, como antes.

Tan incompleto como el mensaje del cuadro de Monet, en el cual algo siempre queda por decir, el probable último encuentro de Laura y Cruz²³ se convierte en un desigual enfrentamiento de códigos que sobrepuja el enlace amoroso. Presentes tan sólo en el capítulo dedicado a Regina y, de ahí en adelante, insinuadas o representadas simbólicamente en las partes narrativas referentes a Catalina y Lilia,

las descripciones de enlaces eróticos desaparecen en un escenario dramático. Dramática es, además, la forma que Laura elige para demostrar su descontentamiento y desengaño, sentimientos transportados desde las páginas de Calderón de la Barca al momento presente como paradójica expresión de un agudo y atormentado espíritu crítico (Valverde, 1985, p. 89-90). Al parecer, Laura dramatiza el texto de Calderón no exactamente para seguir fórmulas de un comportamiento esnob, sino porque, en su intento de comunicarse con el amante, piensa ser el lenguaje barroco el único código que Artemio alcanza a comprender:

Leyó y cerró el libro [...] y repitió de memoria, mirando al hombre: -¿No ha de haber placer un día? Dios, di, para qué crió flores, si no ha de gozar el olfato del blando olor de sus fragantes aromas...

Se alargó sobre el sofá, tapándose los ojos con las manos, repitiendo con una voz precisa, cansada, una voz que no quería escucharse o ser escuchada: -¿si el oído no ha de oírlas? ... ¿si no han de verlo los ojos? ... (LMAC, p. 231)

El difícil diálogo entre ambos llega a su clímax y también a su desenlace cuando, simultáneamente, los *Concerti Grossi opus 6*, de Händel, tocan sus acordes más intensos. Esta renovada referencia a manifestaciones artísticas barrocas se transforma en valioso recurso expresivo. Remite el autor al monumental discurso musical del compositor alemán para construir una *mise-en-abîme* que intensifica la temática de la *incomunicación*, confiriéndole otra eficacia.

Por conceder primacía a la gran línea y no al detalle, la técnica de composición de Händel más sugiere que apunta, objetivo que comparte Fuentes en la elaboración de este pasaje de la obra, donde el encuentro de la pareja sucede en una atmósfera de creciente vaguedad. Mientras Artemio se deleita con los aromas y las formas

de delicados objetos -“Alargó las piernas y se arrellanó en la butaca de terciopelo con la mano libre y olió la fragancia de unos crisantemos acomodados dentro de un jarrón de cristal [...] (LMAC, p. 207)-, el ansioso mensaje de Laura paira en el aire como los sofocados sonidos que se originan de la mezcla “de cera y tubos calientes y madera pulida” y que el disco reproduce luego de haber caído “con su bofetada seca sobre el platillo”. Lo mismo que la obra musical mencionada, el texto ficcional del escritor mexicano ya no engendra *índices* sino *vacíos semánticos* que el receptor deberá completar. Fuentes explora todas las posibilidades de interpretación inherentes al simbolismo de Händel, consciente de que en este proceso intertextual le tocará al lector la tarea final de completar lo *no dicho*.

Amplificado, el ligero descenso de las alturas sugerido por la suavidad del clavecín y la “alegría de contrapuntos entre los tonos graves y agudos de los violines” se desvirtúa, pasando a interferir en la conversación. En el cierre del capítulo, los *Concerti Grossi opus 6* suplen drásticamente los silencios impuestos por el reticente diálogo de la pareja para anunciar la inminente sublimación de las emociones que, superada la conmoción de los sentimientos, proporcionará el retorno al equilibrio (Harnoncourt, 1990, p. 231):

Los violines chocaron contra los cristales; la alegría, la renuncia. La alegría de esa mueca forzada debajo de los ojos claros y brillantes. Él tomó el sombrero de una silla. Caminó hacia la puerta del apartamento. Se detuvo con la mano sobre la perilla. Miró hacia atrás. Laura acurrucada, con los cojines entre los brazos, de espaldas a él. Salió. Cerró la puerta con cuidado. (LMAC, p. 217)

La abnegación de Laura nos hace recordar, en principio, el acto extremado con el cual Catalina rompió su relación amorosa con el marido (el mismo rictus ambiguo, la mueca forzada), pero contiene,

en verdad, otro sentido al configurarse como una actitud necesaria, única solución para preservar una identidad que, en este caso, es más bien individual que de clase. Esta renuncia desempeña, además, una función bien definida: vencido por el código que pensaba dominar, Artemio vislumbra el derrumbe final que, al lado de Lilia, conocerá plenamente en sus últimos días de vida.

Recuperadas por la memoria del deseo, las figuras de Regina, Catalina, Lilia y Laura liberan a Artemio del aprisionamiento al cual le condenó su voluntad individual, haciendo que vuelva él a encarnar las múltiples facetas de un largo e inacabado recorrido histórico. Pero les cabe a otras dos figuras femeninas la función de articular definitivamente el pasado del protagonista al destino colectivo: Isabel Cruz²⁴, madre de Artemio y la joven guerrillera Lola.

Como víctima de la violación física y moral, Isabel pierde su identidad para integrarse a la mítica imagen materna de “La Chingada”, representación tanto de la fecundidad como de la muerte, en las palabras de Octavio Paz (Paz, 1986, p. 60). Referirse a “La Chingada” es evocar un espacio lejano, una voz mágica que encierra innumerables significados, pero que expresa, ante todo, la idea de ofensa: sarcástica humillación de la Madre y no menos violenta afirmación del Padre. Cuando, sin saberlo, mata a su tío Don Pedrito a fin de impedir la separación del mulato Lunero, el niño Cruz asume inconscientemente un destino ya trazado desde su origen: vivir será siempre la posibilidad de *chingar* o de *ser chingado*.

Toda la existencia de Artemio transcurre, por lo tanto, como este permanente acto de desgarramiento, definido por Paz como un salir de sí mismo para penetrar, por la fuerza, en otro (Paz, 1986, p. 69). Aunque cargada de sexualidad -añade Paz- esa violación no representa el acto sexual de por sí, como se ha podido constatar a través del análisis del simbolismo de los personajes femeninos en *La muerte de Artemio Cruz*, donde cada posesión de un nuevo cuerpo

de mujer oculta una *burla*, una *traición*. El carácter dudoso y fraudulento infundido en la relación sexual por el coactivo discurso del poder sobrepasa inevitablemente los límites del destino individual, transformándose en un estigma de profundas raíces culturales. De forma análoga a las desesperanzadas criaturas de las obras de Juan Rulfo, muchos de los personajes de Fuentes padecen con frecuencia esa punición hereditaria, de la que son ejemplos evidentes los casos de Manuel Zamacona (*La región más transparente*) y de Jaime Ceballos (*Las buenas conciencias*). En la tercera novela de Fuentes, le toca a Lorenzo cumplir esta continuada sentencia.

Con la misma estrategia antes utilizada en *La región más transparente* (cfr. la revelación de la paternidad de Manuel), Fuentes reserva para el final de la novela los capítulos referentes a Lorenzo Cruz, en los cuales puede el lector descubrir el sentido del supuesto diálogo truncado que insiste en repetirse en la memoria de Artemio: “-Lo dominaste y me lo arrancaste. -Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo”²⁵. El habla inicial, que pronto se identifica como la voz de Catalina, culpa a Artemio por la pérdida de Lorenzo, muerto en combate al lado de los republicanos durante la Guerra Civil Española. La segunda, del mismo Artemio, rememora los últimos momentos vividos al lado del hijo, cuando la alegría de verse duplicado en aquel cuerpo moreno y robusto se disipa, bajo un cielo “súbitamente oscuro”, al son de las entusiásticas palabras que prenuncian el malhadado destino del joven:

“Sale un barco dentro de diez días. Ya tomé pasaje” [...] “¿Tú no harías lo mismo papá? Tú no te quedaste en tu casa. ¿Creer? No sé. Tú me trajiste aquí, me enseñaste todas estas cosas. Es como si hubiera vuelto a vivir tu vida, ¿me entiendes?” “Sí”. “Ahora hay ese frente. Creo que es el único frente que queda. Voy a irme”... [...] (*LMAC*, p. 225)

Aunque diferentes en apariencia (inesperada y cruenta en el caso de Manuel; casi previsible en el caso de Lorenzo y, además, descrita con acentuado tono lírico), las muertes de Zamacona y del hijo de Cruz coinciden en esencia por poseer, ambas, el mismo carácter sacrificial e idéntica dualidad simbólica. Lorenzo parece desconocer el doble acto de violación que lo condena a ser prisionero de una circularidad ineluctable, pues su padre, nacido de una india *chingada* por un poderoso terrateniente, no hace más que repetir esta ofensa, invirtiéndola y extendiéndola en la soberana posesión de Catalina:

te fatigas
no la vences
la has acarreado durante toda tu vida: esa cosa:
eres un hijo de la chingada
del ultraje que lavaste ultrajando a otros hombres
del olvido que necesitas para recordar
de esa cadena sin fin de nuestra injusticia
te fatigas [...] (*LMAC*, p. 145)

Lorenzo piensa poder revivir el heroico pasado del padre -“Tú también luchaste, y te daría gusto saber que siempre hay uno que sigue la lucha” (*LMAC*, p. 237)-, pero ignora que, al hacerlo, estará solamente repitiendo una farsa. Al igual que Manuel Zamacona, Lorenzo sucumbe a la cíclica y aplastante fuerza del poder que se encuentra presente en su propio origen. Herido por el enemigo, muere en febrero de 1939, un mes antes de la victoria final de los nacionalistas, sin creer que el ideal de la lucha trabada al lado de sus compañeros está condenado al fracaso.

Para el lector que ya conozca los rumbos históricos de la Guerra Civil Española no se le dificultará antever el futuro del joven Cruz, o sea, la inevitable repetición del pasado revolucionario frustrado, futuro éste que también Artemio prevé al despedirse del hijo. Pero la opción de Lorenzo -vivir un destino colectivo- lleva a Artemio a

reflexionar, por primera vez, sobre cómo pudo haber sido todo si él también hubiera elegido un camino diferente. Hacia la figura del joven convergen entonces todas las imágenes olvidadas, todos los actos no realizados que lo eximirían, ahora, de la muerte:

tú escogerás abrazar a ese soldado herido [...] muerto, tomado de la mano de un soldado sin nombre salvado por ti: muerto:

tú le dirás a Laura: sí [...]

tú no visitarás al viejo Gamaliel en Puebla

tú no tomarás a Lilia cuando regrese esa noche [...]

tú romperás el silencio esa noche, le hablarás a Catalina, le pedirás que te perdone, le hablarás de los que murieron por ti [...]

tú te quedarás con Lunero en la hacienda, nunca abandonarás ese lugar [...]

tú no serás Artemio Cruz [...] (*LMAC*, p. 243-44)

Sin embargo, la muerte de Lorenzo -como la de Manuel- no se manifiesta solamente en su carácter punitivo. Su principal función es, sin duda, redentora: a través de su hijo, Artemio vive la realidad de otra elección, rescatando así todo aquello que la ambición le obligó a dejar atrás. En la carta inacabada, escrita por el joven poco antes de morir, Cruz descubre la verdad de una lucha solidaria y sin traiciones, del amor sin violación ni mentiras, como el que brota entre Lorenzo y la tierna guerrillera Dolores, fiel imagen de lo que sería Regina si Artemio le hubiese concedido otro destino:

Ella sonrió y él también y él le dijo que quería despeinarla y besarla y ella se adelantó y le quitó la gorra y le revolvió el cabello mientras él metía las manos bajo la blusa de dril, la acariciaba la espalda, buscaba los senos sueltos y entonces él ya no pensaba en nada y ella tampoco, seguramente, porque su voz no pronunciaba palabras pero vaciaba lo que pensaba

en ese murmullo continuo que era al mismo tiempo gracias te quiero no me olvides ven... (LMAC, p. 236)

Sin la intervención engañosa de las palabras, el amor de Lola le permite a Lorenzo revertir simbólicamente los errores paternos a sus orígenes. Al marcharse a España para luchar en la Guerra Civil, el joven altera el orden cronológico del proceso histórico -la Conquista- que condicionó el destino del pueblo mexicano y, en consecuencia, su existencia personal. Le promete a la mujer amada llevarla, a caballo, hacia el mar, pero no llegando a hacerlo, anula el fraudulento pacto que en una playa ficticia selló en el pasado la transitoria unión de Regina y Artemio. La acción redentora de Lorenzo encuentra, pues, su fuerza en el mismo simbolismo de las aguas, con las cuales, en el comienzo de la novela, la con(s)cienza-espejo comparte un carácter numinoso. Entre México y España, entre Artemio y su hijo se interponen las aguas abisales, lugar de transformaciones y renacimientos. Ahí se inicia la gran regeneración bautismal que alcanza su término en la comunión amorosa de los ojos, verdes como el mar, de Lorenzo y Lola.

Representación de la dinámica de la vida y de la muerte, el simbolismo de las aguas oceánicas ratifica la primacía que le otorga el autor al elemento femenino. Isabel, Regina, Catalina, la india anónima, Lilia, Laura, Lola: al igual que el mar y los espejos, estos personajes se revelan a Artemio como el ánima inquiridora que concurre a la transformación final del yo en la única verdadera instancia capaz de asumir el deseo (Le Galiot, p. 114). Al liberar el lenguaje de la pasión sofocado, esta ánima posibilitará la extinción de la lucha entre *placer* y *poder* invocada por el verbo *chingar*, voz masculina por excelencia:

Tú la pronunciarás; es tu palabra: y tu palabra es la mía:
palabra de honor: palabra de hombre [...] resumen de la
historia: santo y seña de México: tu palabra:

-Chingue a su madre

-Hijo de la chingada [...]

-Chinga tú

-Chingue usted

-Chingue bien, sin ver a quién [...]

déjala en el camino, asesínala con armas que no sean las tuyas: matememos esa palabra que nos separa, nos petrifica, nos pudre con su doble veneno de ídolo y cruz: que no sea nuestra respuesta ni nuestra fatalidad: [...] (*LMAC*, p. 142-43)

Corroborando la interpretación sugerida ya en los epígrafes, se cierra la novela con el encuentro de los dos días más significativos en la vida de Cruz: el de su nacimiento y el de su muerte. Articulado en forma narrativa, todo el lapso temporal comprendido entre estos dos extremos se disuelve en una desordenada y sinestésica *confluencia liberadora*: “[...] escucharás el color, como gustarás los tactos, tocarás el ruido, verás los olores, olerás el gusto [...]” (*LMAC*, p. 61). Anticipando lo que será una consecuencia de lo que sigue y lanzando hacia el futuro lo que ya sucedió, por intermedio de un tiempo gramatical sin tiempo Fuentes expresa esta simultaneidad: “Sólo quisieras recordar recostado allí, en la penumbra de tu recámara, lo que va a suceder: no quieres prever lo que ya sucedió. [...] Trabajarás mucho ayer en la mañana.” (*LMAC*, p. 13-15)²⁶

En *La muerte de Artemio Cruz*, pues, le toca al lenguaje del deseo la misión de inducir al protagonista -y al lector- a concebir la experiencia temporal no como disolución, sino como reflexión, esfuerzo conjunto que a través de la iniciación en las tinieblas de la reminiscencia sacará a la luz los acontecimientos olvidados y la continuidad de las historias no dichas (Le Goff, 1988, p. 114).

Erotismo y Literatura se unen en esta nueva comprensión de la temporalidad a fin de completar los silencios denunciadores de los mecanismos de manipulación de la identidad individual y colectiva. Retirando a Artemio Cruz de la esfera de sí mismo para insertarlo, auxiliado por la memoria del deseo, en la esfera de la alteridad, Fuentes rescata la historia mexicana como *deseo de memoria* (del griego arcaico ἔμφροσις, “procurar saber, informarse”, y de ἔμφροσις, “pesquisa, investigación”) restituyéndole su condición de fuerza esencial de conocimiento. Lejos de presentársenos solamente como una conquista personal -lo señala oportunamente Jacques Le Goff-, este estatuto ontológico de la Historia es un instrumento de poder que deberá servir siempre a la libertación y no la esclavitud del hombre.

NOTAS

[*] para ver estos caracteres correctamente, debe tener instalada en su ordenador la fuente "WP Greek Century".

[1] Fuentes, Carlos. (1984) Todas las citas de la novela remitirán a esta edición y serán indicadas por la abreviatura *LMAC*, acompañada del número de página.

[2] Cfr. Mills, C. W. (1989) p. 273: “El concepto de la *élite* del poder y de su unidad se apoya en el desarrollo paralelo y la coincidencia de intereses entre las organizaciones económicas, políticas y militares. Se funda también en la similitud de origen y de visión, y el contacto social y personal entre los altos círculos de cada una de dichas jerarquías dominantes. Esta conjunción de fuerzas psicológicas e institucionales, queda de manifiesto en el gran intercambio de miembros entre los tres grandes sectores, así como el auge de los intermediarios y en la gestión política oficiosa de los altos planos. En consecuencia, el

concepto de la *élite* del poder *no* se funda en la suposición de que desde los comienzos de la Segunda Guerra Mundial la historia norteamericana debe entenderse como un plan secreto o como una conspiración entre los miembros de esta *élite*. El concepto se base en motivos impersonales.”

[3] Cfr. Montaigne, M. (1987) De como filosofar é aprender a morir, p. 47. En la fuerza semántica del vocablo francés radica la idea-clave del epígrafe. *Préméditer* significa “preparar, proyectar”, con anticipación, un plan o suceso. *Préméditation* es, sobre todo, el proyecto de una mala acción, de un delito o crimen. Al presentir la proximidad de la muerte, Julien Sorel (personaje que, habiendo influenciado Fuentes en la creación de Jaime Ceballos -*Las buenas conciencias*-, es evocado en esta novela) reconoce: “Mon crime est atroce, et il fut prémédité. J’ai doc mérité la mort [...]”. Cfr. Stendhal (1983) p. 514. También Artemio premedita su “crimen” y, por ello, al igual que Sorel, su condena será pre-meditar sobre su muerte, es decir, vivirla anticipadamente para así rescatar el verdadero sentido de la vida.

[4] Tejerina-Canal indica a Ortega y Gasset como uno de los probables influenciadores del autor mexicano: “Parece haberse inspirado Fuentes en el ejemplo empleado por don José Ortega y Gasset cuando precisamente trata del punto de vista y la distancia en el apartado de *La deshumanización del arte* que reza: ‘Unas gotas de fenomenología.’ Tenemos en el ejemplo de Ortega (como en *La muerte de Artemio Cruz*), ‘un hombre ilustre que agoniza (Artemio), su mujer que está junto al lecho (Catalina), un médico que cuenta las pulsaciones del moribundo (el doctor que lo examina y el grupo de facultativos que opera a Artemio) y en el fondo de la habitación otras dos personas: un periodista que asiste a la escena obitual por razón de su oficio (recuérdese a Pons), y un pintor que el azar ha conducido allí

(no olvido a Padilla y su grabadora, y especialmente al narrador y al 'autor implícito' quienes, como el 'pintor' de Ortega, se esconden 'en el fondo' y mueven los hilos de la narración). En la situación de Ortega, 'esposa, médico, periodista y pintor presencian un mismo hecho. Sin embargo, este único y mismo hecho -la agonía de un hombre- se ofrece a cada uno de ellos con aspecto distinto.' [...] Carlos Fuentes toma el punto de vista olvidado por Ortega y Gasset, el del moribundo, mostrando que con un punto de vista en que la distancia no solo es mínima como en el caso de la mujer, sino inexistente, se puede producir una obra de 'arte artístico' a la par que 'humano' centrando además el interés de la historia no en su propia 'agonía' sino en su *muerte*."

[5] Gorostiza, J. (1988) p. 63-88. Fuentes afirma que la síntesis utópica y revolucionaria se encuentra presente en la base de los dos más grandes poemas de la literatura mexicana contemporánea: *Muerte sin fin* y *Piedra de sol*, éste último de Octavio Paz. Cfr. Fuentes (1978) p. 40. Se puede constatar la influencia de Gorostiza en la obra de Octavio Paz especialmente en la última estrofa del poema "El cántaro roto", de *La estación violenta* [1948-1957], cuyos versos renuevan la cuestión acerca de la integración humana a través del recuerdo y del reconocimiento del carácter cíclico de la vida y la muerte:

.....

el manantial de las palabras para decir yo, tú, él,
nosotros [...]

para decir los pronombres hermosos y reconocernos y
ser fieles a nuestros nombres

hay que soñar hacia atrás, hacia la fuente, hay que
remar siglos arriba,

.....

echar abajo las paredes entre el hombre y el hombre,

juntar de nuevo lo que fue separado,
vida y muerte no son mundos contrarios, somos un solo
tallo con dos flores gemelas
hay que desenterrar la palabra perdida, soñar hacia
dentro y también hacia fuera [...] (Paz, 1988, p. 331-32)

Debemos aún señalar que, además de la temática, de *Muerte sin fin* Fuentes transporta a su obra, visiblemente con intención irónica, la marcación del ritmo impuesta por el uso reiterado de los adverbios de negación:

Pero en las zonas ínfimas del ojo
no ocurre nada, no, sólo esta luz
.....
Mas nada ocurre, no, sólo este sueño
desorbitado
que se mira a sí mismo en plena marcha; [...] (Gorostiza,
1988, p. 69 y 71)

Nada más. Nada más. Nada más grave. Nada más
grave. [...] No enfermo no. No Artemio Cruz no. Otro
[...] Artemio Cruz está enfermo: no vive: no, vive.
Artemio Cruz vivió, Vivió durante algunos años... Años
no añoró: años no no. (LMAC, p. 10 y 12)

[6] Cfr. Platón, *Fedón, Fedro, La República* y, principalmente, el *Timeo*.

[7] Véase Mónica Mansour, *El Diablo y la Poesía contra el tiempo*, en Gorostiza, J. (1988) p. 221-53.

[8] *Muerte sin fin* pretende ser, en verdad, una crítica al radicalismo de las vanguardias hispanoamericanas -sobre todo las de México-, cuya experimentación formal evolucionó inevitablemente hacia la eliminación de todo lo que “vive” en el

quehacer poético. Cfr. Gorostiza, J. (1988) La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*, p. 137.

[9] Sant'Agostino (1988) Dopo la ricerca e l'incontro con Dio. Libro X, La memoria, 17.26, 200. Véase asimismo Libro X, La memoria, 18.12, 13 y, especialmente, 14: "Allí encuentro a mí mismo y me recuerdo en los actos que practiqué, en el tiempo y lugar en los cuales los practiqué, y en los sentimientos que me llevaron a practicarlos. Allí están todas las cosas de las cuales guardo la remembranza, a través de mi experiencia personal o escuchando a los demás." Trad. mía. La perspectiva filosófica de San Agustín presente en Gorostiza ratifica la función desempeñada por los tres puntos de vista narrativos.

[10] Un estudio de la onomástica en las obras de Fuentes nos revelaría la repetición de nombres propios que de algún modo se relacionan a la historia de la Conquista. El apellido Bernal parece intencionalmente tomado de Bernal Díaz del Castillo, soldado de Hernán Cortés y autor de la *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, obra en la que, alterando la visión oficial de los capitanes, valoriza la participación de los soldados anónimos en la gran empresa española. De forma irónica, es justamente el repentino anonimato de Gonzalo -sin la protección del poderío de su familia y perdido en medio a los conflictos revolucionarios- que le permite a Artemio crear una nueva versión *oficial* de los hechos con la cual podrá jugar con seguridad su nuevo papel.

[11] Véase R.M. Reeve: "En *La muerte de Artemio Cruz*, Fuentes no parece estar particularmente interesado con el elemento de intimidad y participación en sus narraciones en segunda persona; más bien busca un propósito distinto en la alternación de la primera persona con la segunda y con la tercera. [...] El lector ya no es la víctima protagonista, como en *Aura*, sino el

juez. El lector está identificado con Cruz, es cierto, pero en el papel de conciencia que dice la verdad, a pesar de su crueldad. El Cruz-‘tú’ está juzgado por él mismo, el lector ‘tú’.” Giacomani, H. (1971) p. 84,85-6.

[12] Esta declaración de Fuentes fue originalmente concedida a Emmanuel Carballo, Conversación con Carlos Fuentes, México, *Siempre*, 465:7, mayo 1962.

[13] Tezcatlipoca -dios de múltiples formas, traidor de Quetzalcóatl- significa “espejo humeante”. Moctezuma anteve la llegada, por el mar, de extraños visitantes al contemplar el espejo inusitadamente enclavado en la cabeza de un ave. En la entrevista concedida a Bella Jozef, Fuentes nos habla del asombro y de la rareza experimentados por los soldados revolucionarios mexicanos al descubrir sus cuerpos enteros reflejados en los grandes espejos de los hoteles de la capital. Cfr. Jozef, B. O personagem da semana. Entrevista com Carlos Fuentes. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Cultura, São Paulo, III (150):08-09, 24/04/1983. Véase asimismo la entrevista con Emmanuel Carballo supracitada.

[14] “Solo yo sé lo que pude haber hecho. Para los otros, no soy más que un *tal vez*”. Fuentes concentra de nuevo en la carga semántica del vocablo francés el mensaje que pretende transmitir a través del epígrafe. Un *puede-ser (peut-être)* o, más bien, un *poder-ser* indefinido y distante parecer ser la única perspectiva que los *otros* (“los de arriba”) se disponen a concederle a Artemio Cruz.

[15] Harss, L. & Dohmann, B. (1981) p. 369: “ ‘[...] Artemio, el prototipo del caudillo mexicano, es un personaje’, dice [Fuentes], ‘que muy fácilmente se clasifica en México, dada nuestra tendencia al blanco y negro, en el negro. Mi intención, y

sobre todo la intención que fue ganando cuerpo a medida que escribía la novela, era que no había tal cosa. Artemio Cruz es su héroe y su antihéroe.’ ”

[16] Según Daniel Cosío Villegas, todos los historiadores de la Revolución Mexicana son unánimes en postular una división en tres etapas: la primera, que va de 1910 hasta 1920, corresponde a la fase “destructora’, cuya principal tarea consistía en eliminar el antiguo régimen porfirista e idear el cuadro teórico de la Constitución de 1917, dentro del cual se erigiría una nueva sociedad. La segunda, de 1921 hasta 1940, la denominan etapa “reformista”, pues en ella comienza la tan soñada reforma agraria y se fortalecen las organizaciones obreras, la educación, la cultura, las instituciones nacionales. La tercera y última fase tiene inicio en 1941, y la han llamado etapa “de consolidación” o “de modernización”. Cfr. Cosío Villegas & alii (1987) p. 157.

[17] En las últimas etapas de la Revolución, el Norte es la tierra hacia donde convergen todas las esperanzas revolucionarias, pues allí aún dominan Los Dorados, ejército de Pancho Villa.

[18] Es ésta la temática central de *Todos los gatos son pardos*, pieza teatral primeramente publicada por Fuentes en 1978. Cfr. Maria Aparecida da Silva, El sentimiento trágico de ser mexicano, en Coutinho, E. (1985).

[19] Sin dificultad se percibe la identificación de los conductos secretos del predio con la imagen genital que se proyecta en la posesión de Catalina. El acto de penetración en el espacio sagrado intocable por manos comunes simboliza, sin lugar a dudas, la conquista del poder. Fuentes no menciona el nombre del lugar, dejando que las referencias hablen por sí mismas. Otro aspecto significativo presente en esta referencia es la

práctica de flagelación cultivada por las religiosas del Convento, que se realizaba como rito secreto en una cámara especialmente destinada a este fin, con sillas y látigos individuales. La misma conciencia punitiva de las monjas se repite en la figura de Catalina.

[20] Asociadas a la figura de Quetzalcóatl.

[21] Confiérase la llegada de Artemio al Sanborn's: "[...] pasó las puertas giratorias y se ajustó la corbata al vidrio del vestíbulo y atrás, en el segundo vidrio, el que daba a la calle de Madero, un hombre idéntico a él, pero tan lejano se arreglaba el nudo de la corbata también [...] y dejaba caer la mano al mismo tiempo que él y luego le daba la espalda y caminaba hacia el centro de la calle, mientras el buscaba el ascensor, desorientado por un instante". (*LMAC*, p. 22) Vale la pena recordar que Francisco I. Madero fue el gran iniciador de la revolución contra el régimen porfirista. En el segundo vidrio, el que da a la "calle de Madero", se refleja el Artemio revolucionario, el *otro* que no se cumplió.

[22] Me parece fundamental recordar que la valoración de la estética barroca se debió justamente a los impresionistas. A través de la actuación de Artemio y Laura, estos dos estilos se confrontan, a lo largo del capítulo, en tenso diálogo. Según Hauser, el Impresionismo -arte urbano por excelencia, porque describe la mutabilidad constante y rápida de los bienes materiales e intelectuales- refleja un sentimiento de crisis que fluctúa en el aire: el equilibrio precario de la existencia en el juego de fuerzas antagónicas, resultante de la evolución del capitalismo financiero e industrial y su apretada red de esferas de intereses. Privilegiando el dominio de lo momentáneo sobre lo permanente, el arte impresionista transforma la experiencia del mundo en *experiencia del tiempo*, comprendido éste desde el punto de vista heraclitiano, a través del cual se interpreta la

realidad no como *estado*, sino como *proceso*. En Hauser, A. (1972), especialmente p. 1045-58. Confíerase también Francastel, P. (1988).

[23] En un capítulo subsecuente, durante la concurrida fiesta en la nueva casa de Artemio, se comenta que Laura volvió a casarse, pasando a vivir, de nuevo, fuera de México.

[24] En su nombre de pila, la madre de Artemio recibe el doble signo de la Conquista. La referencia a Isabel la Católica reaparecerá, en contexto semejante, en la novela *Cristóbal Nonato*.

[25] El diálogo se repite ocho veces en la obra.

[26] Cfr. Ricoeur, P. (1984) p. 124. Con este recurso Fuentes se aproxima del estilo narrativo de Proust, a quien tributa homenaje en *Una familia lejana*.

Bibliografía

Cosío Villegas, Daniel et alii. (1987) *Historia mínima de México*. México: El Colegio de México.

Diccionario de las religiones [DLR] (1987) Dir. Cardenal Paul Poupard. Vers. DIORKI. Barcelona: Herder.

Enciclopedia Einaudi [EE] (1984) Coord. Fernando Gil. vol. 1 Memória/História. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Francastel, Pierre. (1988) *O Impressionismo*. Trad. Maria do Sameiro Mendonça & Rosa Carreira. Lisboa: Edições 70.

Fuentes, Carlos. (1984) *La muerte de Artemio Cruz*. 3.ed. Barcelona: Bruguera.

Fuentes, Carlos. (1978) *Tiempo mexicano*. 7.ed. México: Joaquín Mortiz.

Giacoman, Helmy F. (1971) Ed. y coord. *Homenaje a Carlos Fuentes*. Madrid: Las Américas.

Gorostiza, José. (1988) *Poesía y poética*. (Archivos, 12) Ed. Crítica y coord. de Edelmira Ramírez. Madrid: ALLCA XX^e Siècle.

Harnoncourt, Nikolaus. (1990) *O discurso dos sons*. Caminhos para uma nova compreensão musical. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar.

Harss, Luis & Dohmann, Barbara. (1981) *Los nuestros*. (Perspectivas) 9.ed. Buenos Aires: Sudamericana.

Hauser, Arnold. (1972) *História social da literatura e da arte*. Trad. Walter H. Geenen. 2.ed. São Paulo: Mestre Jou. 2 tomos.

Le Galiot, Jean. (s.d) *Psicoanálisis y lenguajes literarios*. Teoría y práctica. Buenos Aires: Hachette.

Le Goff, Jacques. (1988) *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice. (1989) *Phénoménologie de la perception*. (Tel, 4) Paris: Gallimard.

Mills, Charles Wright. (1989) *La élite del poder*. Trad. Florentino M. Torner & Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica. [1.ed. 1956, New York: Oxford University Press]

Montaigne, Michel de. (1987) *Ensaïos*. (Os Pensadores) Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural. 2 v.

Nunes, Américo. (1980) *As revoluções do México*. (Khronos, 12) Trad. Daniel Pastura. São Paulo: Perspectiva.

Paz, Octavio. (1986) *El laberinto de la soledad*. (Colección Popular, 107) 2.ed. rev. y aum. México/Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Paz, Octavio. (1988) *Libertad bajo palabra*. (Letras Hispánicas, 250) Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra.

Ricoeur, Paul. (1984) II. La configuration du temps dans le récit de fiction, en *Temps et récit*. Paris: Seuil.

Sant'Agostino. (1988) *Le confessioni*. (I Classici Dell'Orsa Maggiore) Torriana: Orsa Maggiore.

Silva, Maria Aparecida da. (1985) O sentimento trágico de ser mexicano, en Coutinho, Eduardo. Org. *A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Anima / INL. p. 129-55.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo