

## *La muerte de Artemio Cruz, el boom y la teoría posmoderna*

RICARDO GUTIÉRREZ MOUAT  
Emory University

A cuarenta años de la publicación de *La muerte de Artemio Cruz*, y en un momento en que el *boom* parece haber vuelto por sus fueros,<sup>1</sup> es razonable preguntarse (o volver a preguntarse) por el lugar de la novela de Carlos Fuentes en el canon literario latinoamericano. Esta pregunta, sin embargo, no se puede formular como hace cuarenta años sino que debe tomar en cuenta la disyunción que ha ocurrido en el latinoamericanismo entre los estudios literarios y los estudios culturales. El propio Fuentes proveyó las claves en los sesenta para perfilar la que fue su tercera novela, cuando en su ensayo sobre *La nueva novela hispanoamericana* destacó ciertos rasgos concretos de la nueva narrativa: mito, estructura y lenguaje. Fue fácil entonces integrar *Artemio Cruz* al proyecto literario del *boom*, es decir, a la emancipación formal y estética de un género que en la América Latina se encontraba atado a demandas y legitimaciones extraliterarias, encarnadas visiblemente en el indigenismo y en la novela de la tierra. A la vez, la novela de Fuentes sirvió de relevo dentro de la tradición de la novela de la Revolución mexicana. Estas caracterizaciones de *La muerte de Artemio Cruz* siguen vigentes hoy en día, como lo demuestra un reciente estudio de la obra de Fuentes:

---

<sup>1</sup> Me refiero a la publicación de libros relativamente recientes dedicados íntegra o parcialmente al *boom*, como los de Idelber Avelar. *The Untimely Present*. Durham: Duke University Press, 1999; Brett Levinson. *The Ends of Literature*. Stanford: Stanford University Press, 2001; Mario Santana. *Foreigners in the Homeland*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2000; y Neil Larsen. *Determinations*. London: Verso, 2001.

La muerte de Artemio Cruz es tanto paradigma de la modernidad textual, por su discurso no lineal y su visión interior, como punto culminante de la novela de la Revolución mexicana, en lo que se refiere a su bagaje histórico y político. Esta novela está a caballo entre dos modos literarios y enriquece a ambos: el empleo de técnicas narrativas modernas le otorga interés y complejidad a temas tratados frecuentemente con un estilo documental; así pues, el material histórico y político se enriquece con la naturaleza subjetivista de la ficción moderna.<sup>2</sup>

Mi propuesta es redefinir el lugar de *La muerte de Artemio Cruz* en los términos propuestos por la teoría cultural posmoderna y, específicamente, por Roger Bartra en *La jaula de la melancolía*, mordaz interpretación del canon identitario mexicano que García Canclini ha llamado “una desconstrucción postmoderna del discurso sobre la cultura nacional” (1995: 22-23). Me interesa practicar una lectura *cultural* de una novela que aún tiende a pensarse de forma estética o de modo superficialmente político. Me propongo, entonces, recontextualizar la lectura de *La muerte de Artemio Cruz* integrando la novela de Fuentes a lo que Bartra, traviesamente, llama el “canon del axolote”.

El objetivo explícito de Bartra en *La jaula de la melancolía* es indagar en la tradición de estudios sobre el carácter nacional mexicano —tradición que incluye los conocidos ensayos de Vasconcelos, Samuel Ramos, Alfonso Reyes, Octavio Paz, entre otros— “para avanzar en el estudio de los procesos de legitimación del Estado moderno” (1987: 15).

---

<sup>2</sup> *La muerte de Artemio Cruz* is both a paradigmatic modernist text, with its non-linear narrative and interiorist focus, and a culminating instance of the novel of the Mexican Revolution, with its broad historical and political concerns. By situating his novel at the intersection of these two literary modes, Fuentes to a certain extent enriches them both: his use of modernist techniques grants greater interest and complexity to a subject-matter often treated in a straightforward, documentary fashion, whereas his historical and political concerns help Fuentes transcend the often narrowly subjectivist nature of modernist fiction (Van Delden 1998: 51)

También hay que hacer resaltar el aspecto neobarroco de la novela, que resulta bastante evidente en la retórica del texto: enumeraciones narrativas, antítesis formales (como la del quinto epígrafe y los nombres invertidos de la madre de Artemio) y símiles como el “bajel de piedra” que se desarrolla a partir de la segunda sección en segunda persona. Se trata de la figuración de un barroco específicamente americano, de un barroco colonial que se liga a la representación del México pos-revolucionario como un segundo Nuevo Mundo al arbitrio de los nuevos conquistadores (como Artemio Cruz).

La tesis es que los estudios sobre lo mexicano “constituyen una expresión de la cultura política dominante” (16), y que, por esa razón, los estereotipos puestos en circulación por la intelectualidad mexicana se pueden interpretar como dispositivos simbólicos que legitiman la hegemonía del Estado post-revolucionario. “El sistema mexicano ha gozado durante muchos años de una gran estabilidad política, pero ha excluido el desarrollo de la democracia moderna: esto se explica en gran medida por el enorme peso del mito nacionalista” (17). Bartra implica que los estereotipos del mexicano elaborados por la clase dominante estructuran un mismo mensaje que se repite en variadas formas: el mexicano ha sido exiliado del paraíso original (el “edén subvertido” de López Velarde) pero no está hecho para lograr la modernidad, mensaje que autoriza al Estado para conducir a la sociedad hacia una modernidad siempre diferida. Conforman también, estos estereotipos, la “poderosa ilusión cohesionadora” (20) de un sujeto único de la historia, mito que se inscribe en los procesos culturales de legitimación política del Estado moderno.

Se puede recomponer una especie de biografía histórica del mexicano mítico que desconstruye Bartra. El personaje aparece en un principio como el buen salvaje derrotado, como melancólico héroe campesino exiliado del “edén subvertido,” primero por la Conquista y, luego, por la “metralla revolucionaria de una sociedad moderna” (33). Este personaje se acurruca en el camino y cuando aparece por la ciudad, es el lépero del porfiriato, la plebe salvaje y anárquica que los Científicos mantienen en su lugar, aunque no se sepa muy bien qué lugar le corresponde. La Eva de este exilio edénico es la Malinche, que en Tabasco fue intercambiada, ella y otras 19 doncellas mexicanas, por la virgen de los españoles que los indios recibieron de manos de Cortés. Aquéllas no duraron mucho en su estado natural, mientras ésta, convertida ya en la virgen de Guadalupe, incomoda a los buenos frailes porque no consigue deshacerse del todo de los atributos de Tonatzin, diosa azteca de la tierra, madre telúrica y sexual. Esta formidable criatura, virginal y diabólica a la vez, traiciona y consuela; se acuesta como lúbrica hembra pero se levanta transfigurada en inmaculada novia. Ante esta dualidad, el mexicano ejerce un dominio vengativo y sádico sobre ella.

Hacia 1910 el héroe agachado se yergue y hace una revolución. “De súbito, la soldadera de tropa andrajosa se yergue inmensa, preñada por

las fuerzas del progreso. Su Adán agachado, con su ropa campesina y sus bigotes revolucionarios, revela una musculatura prometeica... [L]a Revolución estalla contra el México de la cortesía y el disimulo” (107) El mexicano se convierte en el hombre nuevo que “se inserta en el universo industrial urbano dominado por el capitalismo moderno” (108). El “tránsfuga del edén subvertido” es ahora el mestizo de la raza cósmica, el *pelado* o el *pachuco*. Adquiere en la metamorfosis un rasgo supremo: la violencia, que se deriva de su sentimiento de inferioridad, aunque en el pelado también “anida, oculta, la compleja tragedia de la soledad humana” (47).

El *pelado* nace en el contexto de una revolución nacionalista y progresista, por lo cual hay que darle al antiguo Adán agachado una nueva personalidad para que se enfrente a la sociedad capitalista. Pero esta personalidad no puede corresponder a la del hombre pragmático y eficiente que, según Max Weber, crea la ética protestante y vive en la jaula de hierro de una sociedad desencantada y burocrática, dominada por la racionalidad formal o instrumental. La coyuntura mexicana exige un drama, melodrama o tragedia para satisfacer las necesidades sentimentales que el propio mito cultural va generando. “El mexicano moderno procura esconder su *alter ego* melancólico, para mostrar una faz de macho patriota y revolucionario, profundamente sentimental a pesar de sus ademanes parcos y duros” (136). Su drama es vivir a patadas con el entorno que le corresponde y refleja un hecho real: “la sociedad industrial capitalista rechaza la violenta emotividad con que el mexicano revolucionario irrumpe en la modernidad” (137). Para expresar su resentimiento y alienación, y defenderse del mundo que lo rodea y del cual desconfía, el *pelado* inventa una jerga barrial que evoluciona en un doble sentido: en su vertiente cantinflesca, “los potencialmente peligrosos y revolucionarios *pelados* y proletarios terminan siendo unos personajes grotescos que sólo saben farfullar y, en el mejor de los casos, expresar sus emociones cantando” (149). Y en su versión “*arte-acá* de Tepito” la jerga barrial se incorpora con plena legitimidad a la heteroglosia posmoderna.

La posmodernidad (que Bartra bautiza como “desmodernidad”) no tiene mucho peso en *La jaula de la melancolía* pero se despliega en otros escritos de Bartra. Es importante porque Bartra la define como la liberación de la jaula de la melancolía. En el momento posmoderno el mexicano atrapado entre el edén subvertido y la modernidad, sin sitio

en ninguno de los dos espacios, cansado ya del paternalismo y autoritarismo estatal, se da cuenta de que el nacionalismo cultural está en crisis. El “canon del axolote” hace agua porque hay mucha modernidad pero poca modernización. El mexicano posmoderno deja atrás al héroe agachado, a la chingada, al pelado, a su *alter ego* aislado en su laberinto solitario, y pone los ojos en intelectuales y artistas como García Canclini y Gómez Peña que investigan nuevas identidades híbridas y fronteras. El mundo entero se ha subido al carro de la “borderización”, lo cual quiere decir que es posible ser mexicano sin someterse a un territorio o estado.

¿En qué medida corresponde Artemio Cruz al mexicano de Bartra? Me parece evidente que las “biografías” de ambos personajes se funden y aun se confunden. El protagonista de la novela de Fuentes tiene rasgos míticos, ha sido expulsado de un edén subvertido por la violencia rural, y es un pelado hijo de la chingada que se corrompe al mismo ritmo que la Revolución. El epíteto “pelado”, para comenzar a desarrollar estos puntos, es explícito: “le darán gracias al pelado Artemio Cruz porque los hizo gente respetable” (1962: 276), reza el texto, refiriéndose a los mexicanos en general y a la herencia que les deja el caudillo revolucionario. El pelado de Samuel Ramos, sin embargo, es un ente agresivo cuyo aparatoso machismo es una simple reacción contra un sentimiento de inferioridad. El machismo de Artemio Cruz es de otro cariz, como lo indica uno de los monólogos del personaje: “todo o nada, todo al negro o todo al rojo, con güevos, ¿eh?, con güevos, jugándose, rompiéndose la madre, exponiéndose a ser fusilado por los de arriba o por los de abajo; eso es ser hombre como yo lo he sido, no como ustedes [Catalina y Teresa] hubieran querido, hombre a medias, hombre de berrinchitos, hombre de gritos destemplados, hombre de burdeles y cantinas, macho de tarjeta postal...” (120). Pero no se vaya a creer que este distanciamiento del estereotipo machista tiene un carácter ético o indica la salida de la jaula de la melancolía en que están atrapadas las representaciones del mexicano. Se trata simplemente de un desplazamiento entre una representación y otra, igualmente “archivada” en el canon identitario que critica Bartra. El carácter viril superior que se atribuye Artemio Cruz lo saca del montón y lo convierte en el Gran Chingón que describe Octavio Paz: “en un mundo de chingones, de relaciones duras, presididas por la violencia y el recelo, en el que nadie se abre ni se raja y todos quieren chingar, las ideas y el trabajo

cuentan poco. Lo único que vale es la hombría, el valor personal, capaz de imponerse” (1984: 71). En *La muerte de Artemio Cruz* hay personajes que se rajan pero no el personaje epónimo, ni en la prisión de Zagal ni en el juego de la ruleta rusa. Artemio acata el consejo de sus amigos revolucionarios y ésa es su ética y su filosofía: “Escoge siempre a tus amigos entre los grandes chingones porque con ellos no hay quien te chingue a ti” (1962: 129).

Y, como en *El laberinto de la soledad*, el mexicano arquetípico que es Artemio Cruz es hijo de la chingada, de la casi anónima mujer tomada y abandonada por el hacendado Atanasio Menchaca, quien habría matado al niño de no haber sido asesinado a traición por órdenes de otro hacendado del lugar. El personaje de Fuentes tiene una relación difícil con el pasado que no se diferencia en lo sustancial de la relación que el intelectual hispanoamericano sostiene con los orígenes históricos del subcontinente, en que coexisten dos visiones antitéticas: la utopía y la violencia, el buen salvaje y el caníbal. En la novela de Fuentes, y en el “canon del axolote”, el pasado original aparece bajo ese doble aspecto que cristaliza en el tópico del “edén subvertido”. El niño Cruz es expulsado por la violencia del paraíso vegetal de Veracruz y nunca recobrará su inocencia. Catalina lo conmina de este modo cuando, ya hombre, éste le exige el afecto de mujer casada: “Perdiste tu inocencia en el mundo de afuera. No podrás recuperarla aquí adentro, en el mundo de los afectos. Quizá tuviste tu jardín. Yo también tuve el mío, mi pequeño paraíso. Ahora ambos lo hemos perdido” (113). Frente a Catalina y frente a Regina, Artemio reconstruye momentáneamente su visión edénica o idílica pero son espejismos borrados por la violencia ejercida en la posesión de ambas mujeres. “Él deseaba borrar el recuerdo del origen y hacerse querer sin memorias...” (101). A Regina, trofeo de guerra, simplemente la viola. Para apoderarse de Catalina tiene que morir el hermano de ésta y tratar Artemio con el padre, a través del cual la compra. Perdida la inocencia, el discurso de la culpa se apodera fatalmente del personaje: “Sí, estoy vivo y a tu lado, aquí, porque dejé que otros murieran por mí. Te puedo hablar de los que murieron porque yo me lavé las manos y me encogí de hombros. Acéptame así, con estas culpas...” (114). La muerte del único hijo (Lorenzo) agrava la culposidad del personaje, que alcanza ribetes míticos al insinuarse la palabra “cainita”: “La palabra regresó a su temor oculto. Cainita: esa palabra atroz no debía brotar, jamás, de los labios de la mujer...” (114). En

el trasfondo de la relación con Catalina está la historia mítica del hermano que mata al otro y se queda con algo suyo. La marca en la frente de Caín —Cruz del apellido del protagonista— evoca el conocido ensayo de Alfonso Reyes sobre el carácter mexicano.

Artemio se propone, además, como figura alegórica; no es por casualidad que su periódico se llame *Vida mexicana*. La novela en su conjunto se propone como alegoría nacional, en la medida en que su texto va recogiendo y sintetizando las “citas” clave de la historia y la cultura mexicanas, desde la Conquista hasta la modernización pos-revolucionaria, pasando por el barroco mexicano y por las peripecias históricas del XIX. El protagonista de la novela tiene el poder, incluso, de sintetizar la geografía nacional: “¿Recordarás el país? Lo recordarás y no es uno; son mil países con un solo nombre. Eso lo sabrás. Traerás los desiertos rojos, las estepas de tuna y maguey, el mundo del nopal, el cinturón de lava y cráteres helados, las murallas de cúpulas doradas y troneras de piedra, las ciudades de cal y canto, las ciudades de tezontle, los pueblos de adobe, las aldeas de carrizo,... los nombres viejos de Teotihuacán y Papantla, de Tula y Uxmal: los traes y te pesan, son losas muy pesadas para un solo hombre...” (274-275). Parece evidente que la capacidad alegórica de la novela depende de la capacidad *representativa* del protagonista, que a la vez depende de la íntima relación que se establece entre Artemio Cruz y los mitos culturales que circulan en torno al mexicano.

Pero si bien *La muerte de Artemio Cruz* está montada sobre el “canon del axolote”, la novela lo reproduce *críticamente*. El propio Bartra, sin dar mayores detalles, señala la presencia de “un ansia de metamorfosis” en el texto de Fuentes (1987: 194), es decir, de una visión mexicana proyectada (desde) fuera del laberinto de la soledad. En lo que sigue voy a argumentar que aunque la novela de Fuentes extrae a su protagonista del archivo identitario mexicano, ésta evita, al hacerlo, la remitificación del mexicano. La novela dibuja, sin duda, un gesto crítico cuyo objeto es el “canon del axolote”, pero parte de mi argumento es que este gesto no se completa por las limitaciones históricas del texto.

El potencial crítico de la novela cristaliza en el conocido pasaje de la chingada, que ocupa casi el centro geométrico del espacio narrativo. El pasaje comienza con una perfecta identidad entre el yo y el tú: “Tú la pronunciarás: es tu palabra: y tu palabra es la mía; [...] filiación, recuerdo, [...] epígrafe del amor, signo del nacimiento, [...] blasón de la

raza, resumen de la historia: santo y seña de México” (143-144). Esta congruencia pronominal se puede explicar claramente como una identidad entre México (el referente de la primera persona) y el personaje (tú) que le sirve de emblema o símbolo: Artemio Cruz. Pero poco a poco se va perfilando un discurso crítico de la chingada que necesariamente desestabiliza la identidad pronominal, y esta crítica se hace en nombre de un “nosotros” que remite, problemáticamente, a una identidad mexicana: “cadena de la chingada que nos aprisiona a todos, [...] eres hijo de los hijos de la chingada; serás padre de más hijos de la chingada; nuestra palabra, detrás de cada rostro, de cada signo, de cada leperada” (145). La identidad del nosotros es problemática en el mismo sentido en que lo son los hijos de la chingada en *El laberinto de la soledad*: ¿nosotros los mexicanos, o ellos, los demás? Pero la crítica del discurso de Fuentes no es ambigua, sino que se dirige claramente (y en un tono exaltado) al mito del origen:<sup>3</sup> “¿a dónde vas con la chingada? oh misterio, oh engaño, oh nostalgia: crees que con ella regresarás a los orígenes: ¿a cuáles orígenes? no tú: nadie quiere regresar a la edad de oro mentirosa, a los orígenes siniestros, al gruñido bestial, a la lucha por la carne del oso, por la cueva y el pedernal, al sacrificio y a la locura [...]: chingada, pirámide de negaciones, teocalli del espanto” (1962: 145). Desmitificado el origen como el tiempo y lugar de la violencia, esa voz dramática que circula entre el yo, el tú y el nosotros conmina a Artemio Cruz, antihéroe de la modernidad revolucionaria, y a la comunidad nacional en general, a escoger otro camino hacia el futuro, y no la senda marcada por los orígenes: “Crees que con ella caminarás hacia adelante, ¿a cuál futuro? no tú: nadie quiere caminar cargado de la maldición, [...] de la envidia, del rencor, [...] del machismo, de la corrupción de tu chingada chingada: déjala en el camino, [...] matesmos 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” (145-146).

El capítulo de la chingada contiene una crítica a la violencia histórica mexicana y a la cultura nacional en la medida en que los mitos

---

<sup>3</sup> Bartra afirma que Paz se confunde en este punto, pues pretende que el grito de afirmación patriótica que analiza en su ensayo indica que los demás son los hijos de la Chingada, cuando es evidente que éstos son los propios mexicanos: “es un reto a los que escuchan el grito, en el que el insulto —como en tantas expresiones mexicanas— contiene un ingrediente cariñoso que se entrelaza con la agresión” (1987: 183, n30).

culturales mexicanos, instrumentados por el Estado surgido de la Revolución (según la lectura de Bartra), se apoyan en la noción del edén subvertido. No hay un edén subvertido *en segunda instancia* por la violencia histórica (la Conquista, la Revolución). La violencia está en el origen y el mito la recubre y la reprime. Esta represión, a la vez, crea la necesidad de un psicoanálisis de la cultura y de la historia, de facultativos culturales que se abocan a descifrar el misterio o enigma mexicano. Uno de los pasajes más reveladores de *El laberinto de la soledad* es aquél en que Paz admite su decepción ante la forma en que la historia resolverá las contradicciones del mexicano: “Y nada, excepto un cambio histórico cada vez más remoto e impensable, impedirá que el mexicano deje de ser un problema, un ser enigmático, y se convierta en una abstracción más” (1984). Los hijos de la malinche —jeroglíficos herméticos de la nacionalidad— se convertirán en los hijos de la máquina, en seres abstractos y transparentes, desprovistos de densidad y de magia. El desencantamiento del mexicano es el límite del (psico)análisis de Paz. El intelectual literario se queda sin discurso y sin autoridad cultural cuando el sujeto de la historia se comienza a plegar al principio de la racionalidad instrumental.

En *La muerte de Artemio Cruz* la falsa conciencia sobre los orígenes se describe narrándola, primero, cuando se desmiente la versión idílica del encuentro entre Artemio y Regina (que en realidad se reduce a una violación de la muchacha en un cuartel), y luego, en el episodio de Lunero, ambientado en un lugar paradisíaco al que la novela retorna y quiere retornar —como indican las repetidas referencias a querer cruzar el río— durante todo su transcurso. (El mito del progreso se reemplaza por el mito de los orígenes.) En ese episodio pronto se revela que la vida “natural” que hacen Lunero y su entenado es consecuencia de otra violación, la de la hermana del mulato (Isabel Cruz o Cruz Isabel) a manos del hacendado Menchaca: “el mulato sabía que si empezaba a tirar del hilo de la historia, todo el tejido se vendría abajo y tendría que llegar al origen y perder al niño” (1962: 286). Bartra se pronuncia con elocuencia sobre el tópico del edén subvertido: “En México [...] la recreación de la historia agraria es un ingrediente esencial en la configuración de la cultura nacional” (1987: 31). Aprovechándose de la sombra nostálgica y melancólica que proyectan los campesinos sobre la cultura moderna, esta misma cultura inventa un edén mítico “para poner orden en una sociedad convulsionada por la veloz llegada de la

modernidad y sacudida por las contradicciones de la nueva vida industrial” (32). El edén subvertido es una *arqueotopía*, es decir, “la imaginación, hoy, de un lugar previo y antiguo en el que reine la felicidad; pero es una felicidad pretérita y marchita que reposa en un profundo estrato mítico, enterrado por la avalancha de la Revolución mexicana y por el que sólo podemos sentir una emoción melancólica. Es un lugar donde el presente y el pasado se confunden para excluir al futuro” (32). En el pasaje de la chingada, esa voz que parece extraña al juego pronominal de la novela,<sup>4</sup> desmitifica la invención edénica de los orígenes pero no registra la melancolía de la pérdida. Artemio no es un héroe o antihéroe melancólico; por el contrario, es todo acción y en tanto que sujeto actuante puede alcanzar la metamorfosis. Pero la metamorfosis del personaje se ajusta al marco impuesto por la traición y corrupción de los ideales revolucionarios, limitación que Bartra traduce a los términos generales de una cultura política que *contiene* el potencial liberador de la sociedad mexicana: “La melancolía [...] debe ser conjurada para contener un posible desbordamiento del salvajismo rural y para que no se desenfrenen la añoranza de la Edad de Oro perdida. La melancolía puede también despertar [...] el resurgimiento de lo que se suele llamar el ‘México bronco’” (196).

En *La muerte de Artemio Cruz*, entonces, coexiste una crítica cultural (dirigida en contra de los mitos de identidad mexicanos) con una visión crítica de la Revolución traicionada, y en este sentido la novela de Fuentes prefigura ensayos como *La jaula de la melancolía* que trabajan críticamente el nexo entre política y cultura. Pero, como sugerí con anterioridad, el gesto crítico esbozado por el texto de Fuentes encuentra dos escollos que lo dejan incompleto, y ambos tienen que ver con el paradigma de la modernidad que *La muerte de Artemio Cruz* ayuda a inaugurar en las letras hispanoamericanas. En *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes define el proyecto de la novela moderna como la “síntesis crítica de la sociedad” (1969: 26), proyecto que presupone, para su realización, una síntesis estética y formal previa, que el texto de Fuentes manifiesta sobre todo en su estrategia pronominal. Ésta conju-

<sup>4</sup> Y tanto que se equivoca *de hecho* al atribuirle a Artemio la paternidad de más hijos de la chingada. Artemio procrea a Lorenzo, *alter ego* integrado y redimido del protagonista. En ese momento del capítulo, el discurso sobre la chingada tiene como destinatario sólo al mexicano “típico”. Ya dijimos que Artemio sobresale del montón sin traspasar los límites del “canon del axolote”.

ga al yo de la novela lírica con el tú de la novela moderna y con la tercera persona de la novela realista. El yo de la autobiografía y del monólogo interior coexiste con el tú (a quien —según Michel Butor— se le cuenta su propia historia) y éstos con la no-persona de Benveniste. Dado el impulso novelesco hacia la unidad sintética, obrada por el mito y la alegoría en otros niveles, se esperaría también una unidad pronominal como desenlace discursivo de la *refracción* narrativa (y de punto de vista) con que la novela se abre, en la alusión a la famosa escena de *Citizen Kane*. Y al final de *La muerte de Artemio Cruz* esta expectativa se cumple: “Yo sí lo escucho, yo que sigo sabiendo cuando tú ya no sabes, antes de que tú sepas [...] yo que fui él, seré tú” (315). Las tres personas (y sus correspondientes tiempos narrativos) mueren con Artemio Cruz, que agoniza a través de la novela. Esta síntesis garantiza la capacidad *alegórica* del texto, que a su vez se vincula con el intertexto identitario (el “canon del axolote”) desconstruido por Bartra. Propongo que el texto de Fuentes reclama legitimidad y autoridad cultural en un solo movimiento que se puede descomponer en dos tiempos: la renovación estética y formal de la novela latinoamericana y la canibalización intertextual del nacionalismo cultural. El personaje de Artemio Cruz tiene que *representar* a México y, por lo tanto, está sujeto al canon identitario de la cultura mexicana, por lo cual la crítica de este último sólo puede ser parcial. Hay que recordar, sobre todo, un hecho implícito y explícito en el canon identitario y en su desconstrucción bartreana, y es que la búsqueda de una identidad mexicana se lleva a cabo en función del antagonismo histórico entre México y los Estados Unidos.<sup>5</sup> Fuentes no rechaza, al dibujar a su personaje, esa mexicanidad “legítima” que se deriva del choque entre los dos sujetos nacionales. Artemio no sólo chinga a sus connacionales sino también a los “gringos” inversionistas que quieren beneficiarse en sus negocios con la nueva élite de poder surgida de la Revolución. En un texto posterior a *La jaula de la melancolía*, Bartra reflexiona sobre la popularidad de los estereotipos nacionales: “El ‘alma mexicana’ ha ocupado un lugar estable en la cultura política precisamente por el hecho de que aparece como *no* occidental [...] [E]l mito es eficiente para legitimar al poder priísta, pero ineficiente para legitimar la racionalidad de la

<sup>5</sup> Apenas hay que recordar el comienzo autobiográfico de *El laberinto de la soledad* o las reflexiones de Paz sobre los pachucos.

fábrica [...] De allí las contradicciones que vive la cultura mexicana contemporánea: el mito de la identidad nacional está convirtiéndose en un elemento disfuncional. Pero esa disfuncionalidad proviene en gran medida de su origen ‘popular’ y ‘anticapitalista’. El mito alberga una buena dosis de protesta, de amargura, de revuelta, de resistencia; esta circunstancia explica la popularidad del estereotipo del mexicano” (1993: 39). Estas reflexiones se pueden aprovechar para enmarcar las estrategias de legitimación de *La muerte de Artemio Cruz*, novela de vanguardia que recurre a un mito popular para reclamar autoridad cultural.

La novela de Fuentes es también vanguardista en un sentido político. El texto está fechado en La Habana (mayo de 1960) y en México (diciembre de 1961), solicitando o reafirmando de esta manera el contrapunto entre la Revolución traicionada (la mexicana) y la revolución posible (la cubana). Pero es notable que Bartra y la teoría posmoderna en general no respaldan el gesto utópico, que en la novela de Fuentes se concreta (en la medida en que se puede hablar de concreción) en imaginar una historia alternativa, desencadenando el tiempo histórico de sus orígenes en la violencia y el mito encubridor. Gianni Vattimo identifica la posmodernidad como el paso de la utopía a la heterotopía (1990), mientras que la liberación, para Bartra, encarna en un proceso de desterritorialización e hibridación cultural: “La posmodernidad [...] nos ha traído [...] la esperanza de escapar de los aplastantes metadisursos. La experiencia de un México fragmentado [...] y la transgresión constante de todas las fronteras, políticas y culturales, es uno de los síntomas más estimulantes de los últimos años [...] Uno de los efectos más refrescantes de lo que Guillermo Gómez-Peña llama la ‘fronterización’ del mundo es la comprobación de que es posible [...] ser mexicano sin la sujeción a un Estado y a un territorio” (1993: 43) La crítica utópica que implica *La muerte de Artemio Cruz* requiere un eje temporal; sus causas y efectos se despliegan en el tiempo. La crítica posmoderna a la que se suscribe Bartra y otros teóricos culturales de la actualidad tiene un carácter marcadamente espacial, con la frontera como eje de valor. Habrá que esperar hasta *Cristóbal nonato* (1987) para encontrarnos con un Carlos Fuentes heterotópico y heteroglótico. Esa obra maestra del *roman comique* que preconizaba Cortázar en *Rayuela* es una alegoría nacional posmoderna que desconstruye ciertos postulados básicos de *La muerte de Artemio Cruz*, especialmente la noción

de síntesis formal o estética, que se revela allí como cómplice de una síntesis ideológica y, por lo tanto, de la hegemonía estatal: “A lo largo de éste mi (obligado) monólogo, yo debo permitir que todas las voces exteriores se crucen como tormentas en mi discurso solitario (oigan: habla el político, el amante, el ideólogo, el cómico, el poderoso, el débil, el niño, el intelectual, el iletrado, el sensual, el vengativo, el caritativo, el personaje pero también la historia, la sociedad, la lengua: la bárbara, la corrupta, la gálica, la ánglica, la lática, la póchica, la sólica, la provinciana y la católica...)” (1987: 280).<sup>6</sup> En *La muerte de Artemio Cruz* no se pone de relieve la heteroglosia del lenguaje sino las estructuras de la lengua (pronombres y tiempos verbales), todas las cuales apuntan hacia ese núcleo del discurso narrativo que es Artemio Cruz. El personaje las centra y de ellas deriva sus privilegios representativos. El lenguaje inviste al personaje con la suma del poder. En cambio, en *Cristóbal nonato*, donde Moctezuma aparece como “Mock the Suma” (183), el lenguaje es pura subversión y fiesta carnalesca, no ya compañera del imperio sino aparato digestivo que canibaliza la lengua ánglica y todos los lenguajes del poder para devolverlos liberados a la tribu. Y el canon identitario en ésta aparece de modo paródico, en la tecnocrática figura de Mamadoc, nueva doctora de los mexicanos, síntesis grotesca de todos los estereotipos femeninos y de la cultura de masas con lo que Bartra llama la política cultural oficial, para distinguirla de la cultura política y de la identidad nacional (1993: 38).

#### BIBLIOGRAFÍA

- AVELAR, IDELBER. *The Untimely Present*. Durham: Duke University Press, 1999.
- BARTRA, ROGER. *La jaula de la melancolía*. México: Grijalbo, 1987.
- . *Oficio mexicano*. México: Grijalbo, 1993.
- FUENTES, CARLOS. *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

<sup>6</sup> Ver los estudios de Julio Ortega. “*Christopher Unborn: Rage and Laughter*”, en *Review of Contemporary Fiction*. 8.2. 1988; y Ricardo Gutiérrez Mouat. “Postmodernity and Postmodernism in Latin America: Carlos Fuentes’ *Christopher Unborn*”, en *Critical Theory, Cultural Politics and Latin American Narrative*. Notre Dame: University of Notre Dame Press / Steven M. Bell et al. (eds.), 1993.

- FUENTES, CARLOS. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- . *Cristóbal nonato*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. (ED.). “Los estudios culturales de los ochenta a los noventa: perspectivas antropológicas y sociológicas”, en *Cultura y pospolítica: el debate sobre la modernidad en América Latina*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- GUTIÉRREZ MOUAT, RICARDO. “Postmodernity and Postmodernism in Latin America: Carlos Fuentes’ Christopher Unborn”, en *Critical Theory, Cultural Politics and Latin American Narrative*. Notre Dame: University of Notre Dame Press / Steven M. Bell *et al.* (eds.), 1993.
- LARSEN, NEIL. *Determinations*. London: Verso, 2001.
- LEVINSON, BRETT. *The Ends of Literature*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- ORTEGA, JULIO. “Christopher Unborn: Rage and Laughter”, en *Review of Contemporary Fiction* 8.2 (verano 1988).
- PAZ, OCTAVIO. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- SANTANA, MARIO. *Foreigners in the Homeland*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2000.
- VAN DELDEN, MAARTEN. *Carlos Fuentes, Mexico and Modernity*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.
- VATTIMO, GIANNI. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1990.