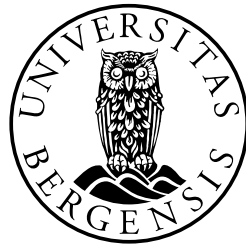


Autoconstrucción y ausencia del Otro

Un estudio de *La muerte de Artemio Cruz* desde una
perspectiva psicoanalítica



Nathalie Maria Lorgen
Tesis de maestría, mayo de 2016
Español y estudios latinoamericanos
Universidad de Bergen

Ilustración de portada: “Fragmentación” de Fernando Rodríguez Rosas

Autora: Nathalie Maria Lorgen

Año: 2016

Título: Autoconstrucción y ausencia del Otro. Un estudio de *La muerte de Artemio Cruz* desde una perspectiva psicoanalítica

Agradecimientos

Quisiera agradecer a mi director Jon Askeland por haberme apoyado y creído en las ideas de esta tesis, por su tiempo, consejos y orientación académica. Le agradezco por haberme motivado a ir a México para encontrar inspiración y buscar material para mi trabajo. Gracias a un gran artista poblano, Fernando Rodríguez Rosas, por su inspiración y amabilidad de dejarme usar una de sus obras, “Fragmentación” para la portada de mi tesis.

También quisiera agradecer a mi novio, Saúl Sánchez, por su amor y apoyo, y por siempre ser una gran inspiración en todos los aspectos de mi vida, también intelectualmente.

Por fin, quisiera agradecer al autor de la obra analizada en esta tesis, Carlos Fuentes – qué en paz descansa – un gran maestro del arte de la escritura que no sólo me ha inspirado para las ideas de esta tesis, sino también ha extendido mi horizonte intelectual y espiritual en general.

*Ahora vemos por espejo, oscuramente; mas entonces
veremos cara a cara. Ahora conozco en parte;
pero entonces conoceré como fui conocido.*

La Biblia, 1 Corintios 13,12

Contenido

1. Introducción	7
1.1 Tema y objetivo de la tesis	7
1.2 Sobre el autor y el contexto de MAC	8
1.3 MAC: una novela biográfica experimental	10
1.4 La formación del yo y la importancia del Otro. Unas perspectivas de Jacques Lacan, Darío Villanueva y Stephen Walton.	16
1.5 El estado de la cuestión	24
1.6 Marco teórico y metodológico	27
2. Análisis de MAC como relato autobiográfico	29
2.1 La escritura y la memoria como autoinvención	29
2.2 Una vida contada desde “las voces” de un antihéroe. MAC vista como una novela biográfica experimental.	36
2.3 MAC vista como una novela alegórica. Artemio Cruz y su laberinto de soledad.	41
2.4 La construcción del yo a través de un sueño profundo de recuerdos	44
3. La cuestión de la identidad en MAC	47
3.1 La bonita ilusión del individuo morfémico	47
3.2 La identidad reflejada en la ideología	53
4. La ausencia del Otro en MAC	62
4.1 La imagen reflejada en la mirada del Otro. Unas perspectivas de Jacques Lacan y Emmanuel Lévinas.	62
4.2 La ausencia del Otro en MAC	64
5. Conclusión	72

Abstracto

Los temas de esta tesis de maestría son la identidad, con un enfoque en la autoconstrucción, y la ausencia del Otro en la novela del autor mexicano Carlos Fuentes *La muerte de Artemio Cruz* (en la tesis usaré la abreviación MAC para hablar de esta obra). En primera instancia hablaré de la estructura tripartita de secuencias con voces distintas, éstas siendo respectivamente “yo”, “tú” y “él”, y cómo el uso de pronombres personales diferentes refleja una fragmentación en cuanto a la identidad del protagonista Artemio Cruz. Investigaré cómo el personaje principal intenta luchar contra tal desmembración y a su vez volver a unir las distintas “partes” de su identidad a través del lenguaje (algo que se nota en particular en las secuencias de “él” donde se observa fuera de sí mismo por el uso del pronombre “él” en vez de “yo”), además cómo ese motivo se puede comparar con el del autobiógrafo: en ambos casos se trata de un deseo de verse a sí mismo como un sujeto íntegro, o, más bien, se trata de un proceso de *autoconstrucción*. Aquí me apoyaré en particular en las ideas teóricas sobre el género autobiográfico de Stephen Walton y Darío Villanueva.

Puesto que el tema de la autoconstrucción es muy relacionada al de la identidad, me basaré en conceptos psicoanalíticos, respectivamente algunos que son desarrollados por Jacques Lacan, como la teoría de los tres órdenes (el imaginario, el simbólico y el real) y la importancia del Otro con respecto a la formación del yo. Trataré estos temas siempre relacionándolos con la identidad y la formación del protagonista en MAC. Aquí también me apoyaré en una idea de Walton sobre el *individuo morfémico*, que consiste en la creencia en el individuo irreducible, el que se puede comparar con el morfema gramático.

Finalmente hablaré de la importancia del Otro en cuanto a la identidad del protagonista en MAC, es decir, la idea de que la formación del ego depende de las personas que nos rodean, o, más bien, de la *otredad*. Esta idea teórica es bien planteada por Lacan cuando habla

de los tres órdenes y el desarrollo del yo, pero también por el filósofo Emmanuel Lévinas. Según mi entender, el protagonista de MAC es un personaje estático – es decir, que no cambia a través de la narración – justamente por no tener relaciones auténticas con otros seres humanos, y, por ende, por no dejarse formar o transformar por el Otro. La conclusión es entonces: al no reflejarse en el Otro, sino sólo en sí mismo al querer construir a una persona completa – igual que la imagen del espejo – se obstaculiza, irónicamente, un verdadero desarrollo espiritual. Esto se refleja en el uso de pronombres personales distintos hasta el final de la novela: Artemio Cruz no logra unir los fragmentos de su identidad, sino sigue siendo un hombre fragmentado hasta el día de su muerte. La persona construida del pasado no corresponde con el hombre moribundo del presente, ni con su alter ego del futuro. Así pues, el intento de ser un individuo “irreducible” es un proyecto fracasado para el protagonista de MAC, y, al fin y al cabo, tiene que reconocer el aspecto ilusorio de la imagen especular; el hecho de que sea precisamente *una imagen*, y no un reflejo de la realidad.

1. Introducción

1.1 Tema y objetivo de la tesis

En esta tesis de maestría me propongo hacer un análisis de la novela *La muerte de Artemio Cruz* (1962) del autor mexicano Carlos Fuentes con un enfoque en la formación y la fragmentación de la identidad del protagonista, Artemio Cruz, desde un ángulo psicoanalítico. Uno de los rasgos más interesantes de esta novela es el que se haya dividido en secuencias de pronombres personales distintos: un “yo” representa el presente; un “él” representa el pasado; y finalmente hay un “tú” que representa el futuro. Según mi entender, estas voces pertenecen a diferentes “partes” hablando de la identidad del personaje principal, y es justamente esta fragmentación que me propongo estudiar en mi trabajo. El hecho de que Artemio Cruz se piense como un “él” del pasado puede considerarse una manera de objetivarse a sí mismo, algo que puede, según mi opinión, compararse con el motivo del autobiógrafo. De acuerdo con lo que dice Darío Villanueva de que se trata más bien de una *construcción* más que una *reconstrucción* en el género autobiográfico (Villanueva, 1993, p.21), quisiera averiguar si eso también sea el caso en la novela de Fuentes. Así pues, analizaré la presentación del protagonista y su vida en *La muerte de Artemio Cruz* (de ahora en adelante utilizaré la abreviación MAC para el título de la novela); hablando en particular de la *autoconstrucción* y *la ausencia del Otro* con respecto a la identidad. Para hacer eso, me basaré en particular en la teoría sobre los tres órdenes y la importancia del Otro en cuanto a la formación del yo – conceptos desarrollados por el psicoanalista francés Jacques Lacan; también referiré a la filosofía de Emmanuel Lévinas sobre el tema del Otro. Finalmente hablaré sobre MAC a la luz de la autobiografía, con un enfoque en la autoconstrucción. Para este asunto me apoyaré en particular en las teorías de Darío Villanueva y Stephen Walton sobre los géneros biográficos.

Los temas de esta tesis serán entonces la autoconstrucción y la importancia del Otro con respecto a la formación de la identidad del protagonista en MAC; mientras que el objetivo será analizar la presentación de este personaje en la obra, además cómo la novela se puede comparar con el género autobiográfico.

1.2 Sobre el autor y el contexto de MAC

MAC es una novela escrita por el autor mexicano Carlos Fuentes (1928-2012) y quien forma parte del grupo del boom latinoamericano (1960-75) junto con Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. Carlos Fuentes es considerado un escritor de literatura total por el hecho de que todas sus obras formen parte de una sola (Fuentes/ G. Boixo, 2012, p.14). En la literatura mexicana y latinoamericana MAC en particular ha llegado a ser un clásico por su gran gama de técnicas narrativas, como el uso del *close-up*, la retrospectión y el cambio de narradores, además de la estructura y el tipo de lenguaje aplicados por el escritor, lo que la ha situado en la vanguardia conocida como la “nueva novela hispanoamericana” (ibid., p.20). Sin embargo, MAC es una obra compleja: se puede caracterizar tanto como una novela moderna (por su forma y el uso de técnicas narrativas que eran nuevas en su época de publicación) como una tradicional y realista (por la Revolución Mexicana como fondo histórico) (Van Delden, 1998, p.51, citado en Mouat, 2006, p.30). La mexicanidad y la historia mexicana son temas que casi siempre reaparecen en las obras de Fuentes, quien también era sociólogo y diplomático, y MAC no es ninguna excepción en este caso. La historia – en particular la Revolución, pero también las referencias de períodos históricos anteriores, como la época precolombina – juega un papel importante en la novela, y la participación en ella por el protagonista Artemio Cruz en su juventud es una de las experiencias decisivas para su desarrollo personal. Por eso a menudo MAC es considerada una alegoría nacional: el

protagonista Artemio Cruz representa al México posrevolucionario o, más bien, el estereotipo mexicano después de la Revolución, tanto por el hecho de que sea un joven idealista que se convierte en un hombre corrupto y oportunista, como por el de que sea el hijo de un terrateniente y de una mulata y que por ende es considerado un “hijo de la chingada”, como la misma población mexicana. Tampoco hay que olvidar la exclusión del personaje principal de su paraíso infantil en Veracruz, algo que alude al “buen salvaje” exiliado de su tierra después de la conquista española (véase G. Mouat, *op. cit.*, pp.31-33). MAC entonces puede considerarse una obra de carga crítica cultural y socio-política, en particular hacia la Revolución fracasada. En efecto, el mismo Carlos Fuentes ha dicho en su ensayo “La nueva novela hispanoamericana” que “el proyecto de la novela moderna es una “síntesis crítica de la sociedad”” (1969, p.26, citado en G. Mouat, *op. cit.*, p.38). El poder de la ficción es para el autor mexicano “una memoria de la realidad incompleta”, pero también “su eterna posibilidad de renovación” (Olivier, 2007, p.255); así la novela es capaz de echar un ojo crítico a la historia y la situación social actual, lo que le da a la ficción el poder de cambiar el presente y formar el futuro. Más adelante trataré el tema del marco temporal y cómo éste juega un papel importante también en MAC con respecto a la identidad del protagonista, donde la estructura tripartita de la obra cambia sistemáticamente entre secuencias del presente, futuro y pasado. Con respecto a eso se puede tener en mente un aforismo de Fuentes sobre la función de la novela como género: “La novela nos dice que aún *no somos*, estamos *siendo*” (loc.cit.).

Por lo consiguiente, MAC no es sólo una novela sobre la situación socio-política de México; también trata temas más universales y existenciales como el amor, la soledad y la identidad. En su libro sobre Carlos Fuentes y la importancia del otro en sus obras, Florence Olivier destaca la cuestión de la identidad, y como ésta y la alteridad, es decir, el encuentro con el Otro, “sólo encuentran su sentido en su “entrelazamiento”” (ibid., p.20). La importancia de la identidad en las obras de Fuentes se puede leer no sólo en el nivel

individual, pero también en el social, a través de la alegoría. Al tratar temas como la fragmentación identitaria, además del encuentro con el otro, Carlos Fuentes alude a la historia y la identidad nacional mexicanas, al demostrar la “desfiguración” y el “desmembramiento” que ha sufrido el cuerpo del país por la colonización y el choque de culturas en varias de sus obras, como en *Cristóbal Nonato* (1987; Olivier, *op.cit.*, p.138), una novela que “coloca al país frente a un espejo roto para que contemple en él su identidad, y la *imago* del cuerpo desmembrado es ahí una de las premisas visibles” (Olivier, *op.cit.*, p.154). El “cuerpo desmembrado” del cual habla Olivier puede considerarse precisamente como la *imago* de Artemio Cruz: igual que su país se encuentra “frente a un espejo roto”, lo que refleja su identidad fragmentada. En MAC el énfasis en la identidad del protagonista se manifiesta en las técnicas narrativas aplicadas en la nueva novela hispanoamericana, en particular en el cambio de narradores. Es justamente la cuestión de la identidad que voy a tratar en este trabajo, apoyada por el psicoanálisis, además de varias ideas teóricas sobre el género autobiográfico.

1.3 MAC: una novela biográfica experimental

MAC narra la historia de un hombre, Artemio Cruz, a través de la memoria del protagonista moribundo. Su vida se cuenta de manera anacrónica, pasando desde el lecho de muerte en el presente hasta el pasado: Cruz se acuerda de doce episodios que han sido importantes para su desarrollo personal y donde ha tenido que hacer elecciones significantes en su vida, como durante su participación en la Revolución Mexicana, pero también en el nivel personal, en particular hablando de sus relaciones amorosas. Como ya observado, la novela se ha dividido en secuencias con narradores distintos, respectivamente un “yo” (del presente), un “él” (del pasado) y un “tú” (del futuro). Se puede decir que estos tres pronombres tienen sus propias funciones, pero que al mismo tiempo el “yo” se encuentra dentro de cada uno de ellos – es

decir: los tres pronombres tienen el mismo referente, quien es, en este caso, Artemio Cruz. El “yo” coincide con el narrador de la diégesis (la historia principal) donde se narran las reflexiones y los sucesos del tiempo presente por el protagonista desde su lecho de muerte. En estas secuencias se refleja entonces el estado físico y mental del protagonista agonizante, y tanto sus reflexiones como sus percepciones de lo que sucede en su alrededor, son influenciadas por esto. El fluir de pensamientos, las frases incompletas e incongruentes demuestran el estado delirante en que se encuentra el personaje principal: “Yo siento esa mano que me acaricia y quisiera desprenderme de su tacto, pero carezco de fuerzas. Qué inútil caricia. Catalina. Qué inútil” (Fuentes, 1962/2012, p.134). Se trata entonces de un “yo” semi-inconsciente que a través de sus delirios percibe los objetos y lo que sucede mientras está enfermo. A menudo la acción externa de la historia se mezcla con el mundo interno de Artemio, algo que se refleja – como ya mencionado – en el estilo de la narración en estas secuencias. Por lo demás, el “yo” sigue siendo la voz de la diégesis en MAC. En su introducción a la novela, José Carlos González Boixo habla del “yo” como un narrador desdoblado en dos niveles temporales distintos: uno externo, que es la historia o la diégesis donde el tiempo avanza; y uno interno, que es la consciencia de Artemio Cruz, lo que Boixo llama *tiempo detenido* porque hay una sustitución de la historia externa por la “acción” interna de la mente del protagonista (*op.cit.*, pp.39-40). Finalmente, es en las secuencias del “yo” donde el protagonista justifica sus acciones del pasado, implícita o explícitamente.

El “tú” de la novela de Fuentes funciona como un tipo de juez sobre Artemio Cruz. Si el “yo” es una voz consoladora que intenta justificar al personaje principal, el “tú” representa su alter ego. Aquí se puede referir al padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, y lo que éste dice sobre la distinción entre consciencia e inconsciencia: el “tú” en MAC forma parte del inconsciente del protagonista ya que juzga sus acciones del pasado y sus pensamientos del

presente¹. Como lo dice Tello Hernández, es “Artemio a través del espejo” – algo que concuerda bien con lo que dice el psicoanalista Jacques Lacan sobre el inconsciente como el discurso del otro (T. Hernández, 2008, p.96; Lacan, 1966/1999 (II), p.295). Por lo demás, en realidad se trata de un “yo” implícito que dialoga con un “tú” más reflexivo, lo que se refleja en el tono ensayístico en estas secuencias:

¿Quién no será capaz, en un solo momento de su vida – como tú – de encarnar al mismo tiempo el bien y el mal, de dejarse conducir al mismo tiempo por dos hilos misteriosos, de color distinto, que parten del mismo ovillo para que después el hilo blanco ascienda y el negro descienda y, a pesar de todo, los dos vuelvan a encontrarse entre tus mismos dedos? No querrás pensar en todo eso. Tú detestarás a yo por recordártelo (Fuentes, *op.cit.*, p.139).

Según G. Boixo, se trata entonces de un monólogo autorreflexivo: el “yo” y el “tú” tienen el mismo referente (Artemio Cruz) y, así pues, el “tú” llega a ser un interlocutor falso con quien dialoga el “yo”, tanto sobre temas personales (su propia vida, sus relaciones), como existenciales y universales (el amor, la muerte, la historia) (*op.cit.*, pp.40-42). También hace falta mencionar el marco temporal en las secuencias del “tú”. El hecho de que se use el futuro marca una esperanza: la resurrección, y de ahí, la inmortalización de Artemio Cruz, algo que afirma el mismo Carlos Fuentes:

La vida de Artemio Cruz – pasado, tercera persona – se completa en la agonía de una muerte acaecida en el presente de la primera persona. Pero aún esta extensión es insuficiente. Una

¹ En el famoso modelo estructural de la personalidad de Sigmund Freud (1856-1939), los componentes básicos se llaman *id*, *ego* y *superego*. El *id* se encuentra en el inconsciente y es el centro de los instintos y deseos fundamentales. El *ego* tiene como función mantener el equilibrio entre los deseos de *id* y las exigencias de la realidad externa, y es parcialmente consciente. El *superego* funciona como una parte de la personalidad que juzga y reprende las acciones y pensamientos del *ego*, como una voz moral y crítica que distingue entre el bien y el mal. El *superego* es parcialmente inconsciente y lucha constantemente contra los deseos egoístas del *id*. Según Freud, es muy importante tener un equilibrio entre los distintos componentes de la personalidad: si el *id* es demasiado dominante la persona actuará de maneras socialmente no aceptadas para buscar la autosatisfacción. Al contrario, si el *superego* es demasiado estricto suprimiendo el *id*, esto puede causar ansiedad y sentimiento de culpa, lo que a su vez puede resultar en enfermedades psiconeuróticas. La tarea del *ego* es evitar este tipo de conflicto entre el *id* y el *superego* (Dybvig y Dybvig, 2003, pp. 330-331).

segunda persona sitúa al personaje en un porvenir que le otorga, a pesar de todo, una esperanza, una prolongación, una resurrección (Fuentes, 1994, pp.12-13, citado en Fuentes/ G. Boixo, *op.cit.*, p.43).

Por fin, hay un “él” que funciona como un sujeto que realiza los actos del pasado. En realidad es el “yo” situado fuera de sí mismo, concebido como una entidad que se puede estudiar y analizar: “Él tomó de la mesa el vaso vacío, miró la mancha de pintura labial en los bordes, escuchó la sonaja del cubo de hielo agitado contra el cristal, caminó hacia la mesa baja, volvió a medir el whisky, tomó otro cubo de hielo con las tenazas de plata...” (Fuentes, 1962/2012, p.312). Es desde el nivel de “él” donde se narran los doce episodios que han sido decisivos para la vida de Artemio, y que son acordados por el “yo”. También es en este nivel narrativo donde la *objetivación* se hace la más explícita: al sustituir el significante “yo” por “él”, el protagonista es capaz de verse a sí mismo como otro, como una persona fuera de sí mismo. Por lo demás, este referente es uno artificial, ya que también el “él” refiere a Artemio Cruz, igual que el “yo” y el “tú”. Los doce episodios narrados en estas secuencias también forman parte de las reflexiones y recuerdos de las del “yo” y del “tú”, lo que demuestra la relación directa entre los tres niveles narrativos. En efecto, como lo ha observado G. Mouat, el uso de los pronombres distintos muestra que MAC tiene rasgos de varios subgéneros de la novela, respectivamente la novela lírica por las secuencias del “yo”; la novela moderna por las del “tú”; y finalmente de la novela realista tradicional por las de “él” (*op.cit.*, pp.38-39).

Se puede decir que el desdoblamiento de la personalidad de Artemio Cruz se justifica por el estado semi-inconsciente en que se encuentra (Fuentes/ G. Boixo, *op.cit.*, p.28). Como ya se ha dicho sobre MAC en trabajos anteriores, el uso de pronombres diferentes refleja una fragmentación de la identidad que siente Artemio Cruz justo antes de morir. Sin embargo, es, paradójicamente, a través de la fragmentación que se forma la identidad del protagonista; quien es llamado por Tello Hernández “un ansiado Uno siempre fragmentado, mutilado de sí

mismo”; y quien, a través de un “nosotros”, procura crear “una ficción totalizadora” de su vida (*op.cit.*, pp.92, 97). Al final de su vida, Artemio busca una unificación de las partes diferentes de su identidad para poder – como lo dice el psicoanalista Carlos Castilla del Pino – ponerse en orden a sí mismo (1989, p.147, citado en Villanueva, *op.cit.*, p.21).

La importancia de la etapa final de la vida del protagonista se refleja también en el título de la novela. No se llama *La vida de Artemio Cruz*, sino *La muerte de Artemio Cruz*; no es la vida del personaje que es enfatizada, sino el tiempo justo antes de morir – es en este momento cuando Artemio Cruz intenta verse como una persona íntegra, entera. Aquí *la cantidad* de pronombres personales tiene un papel significativo: el número tres puede simbolizar una totalidad hecha por los distintos fragmentos de la identidad de Artemio. En otras palabras, la unificación de ellos da lugar a una síntesis casi espiritual del personaje principal, la que le ofrece una entidad completa en vez de fragmentaria (González-del-Valle y González-del-Valle, 1974, p.54).

En cuanto a la tricotomía de las secuencias del presente, pasado y futuro en la novela, eso puede, según Tello Hernández, demostrar la voluntad del protagonista de escapar del dolor y del miedo de la muerte inminente del presente mediante los recuerdos del pasado, lo que a su vez puede prolongar la vida, además de dar esperanza de un porvenir (*op.cit.*, p.92). Por cierto, hay un énfasis en la memoria y su poder de salvar y dar esperanza para el futuro en MAC, lo que es expresado por el mismo Fuentes, en su idea de *imaginar el pasado y recordar el futuro*: “(...) quiero imaginar un pasado y recordar un porvenir, prometido en parte por ese pasado, desvirtuado otro tanto por él, obstaculizado a la vez que animado por cuanto hemos sido, somos y queremos ser” (Fuentes, 1994, p.57, citado en Fuentes/ G. Boixo, *op.cit.*, p.11). El recuerdo del pasado es capaz de formar el futuro; el hecho de que el protagonista de MAC dé tanto énfasis en su memoria de los episodios importantes de su pasado, además de acordarse como “él”, muestra la esperanza de un porvenir prometido por un pasado

imaginado, donde el personaje hubiera podido ser otro y hacer otras elecciones. Así, la construcción de sí mismo y la imaginación del pasado llegan a ser la esperanza de salvación de Artemio Cruz. No obstante, la variedad de marcos temporales en la novela de Fuentes también atestigua la fragmentación del protagonista, puesto que completa la “alteración constante” de su identidad (Olivier, *op.cit.*, pp.368-369).

Ahora bien, se puede discutir si no la novela entera se pueda caracterizar como un sólo *monólogo interior*, y si no la acción externa siempre sea percibida y contada desde la perspectiva del protagonista (*focalización interna*), algo que limita el acceso a la información para el lector. Los tres pronombres representan entonces sólo tres maneras distintas de percibir y reaccionar a la realidad externa, o más bien, tres niveles de cognición (di Virgilio, 1980, p.99). De hecho, Monica Wiese propone en su tesis de maestría sobre MAC que Artemio Cruz no es el narrador, sino el “protagonista de un largo monólogo interior” (2010, p.55). Como una consecuencia de eso, se trata más bien de *mimesis* (showing) que de *diégesis* (telling) hablando del discurso de la novela. Una representación mimética de la historia es llamada “a non-narrated representation” por Chatman (1978/1989, p.166, citado en Wiese, *op.cit.*, p.59), y eso implica un narrador casi ausente del discurso literario. Según Wiese, se trata entonces de un narrador *heterodiegético*, que cede la palabra al protagonista a través del monólogo interior (*op.cit.*, p.55). Así pues, MAC no es sólo una representación de un evento (historia), sino también es la estructura de un discurso o una comunicación de tal evento (di Virgilio, *op.cit.*, p.95). Por eso, MAC se puede comparar con el drama y el cine² porque

² Una fuente de inspiración para el autor de MAC era justamente una película; *Citizen Kane* (1941, en español: *El Ciudadano Kane*) del director y actor americano Orson Welles (1915-1985); una de las películas más elogiadas en la historia del cine. Trata de la vida del rico magnate de la prensa Charles Foster Kane (inspirado por William Randolph Hearst) y como unos periodistas intentan encontrar el sentido de la última palabra que dijo justo antes de morir “Rosebud”. Su vida es presentada a través de *flashbacks* por los que se entiende el impacto que su infancia ha tenido para el desarrollo personal del protagonista. La influencia de la película de Welles se nota en las técnicas narrativas usadas por Fuentes en MAC, como por ejemplo el *close-up* (técnica del primer plano) y la retrospectión. Además, el tema de la infancia es importante tanto en la película de Welles como en MAC; en ambas obras hay secuencias retrospectivas (analepsis) donde los protagonistas se acuerdan de episodios infantiles que han sido significativos para el curso de sus vidas (M. Fraser, 1982, pp.48-49).

muestra la historia (showing) a través del monólogo interior del personaje principal en vez de narrarla (telling).

De acuerdo con la teoría de Wiese, y también con lo que Ordiz Vásquez caracteriza como “un sueño profundo de recuerdos” (1987/1994, p. 349, citado en Fuentes/ G. Boixo, *op.cit.*, p.52), se puede decir que toda la acción en MAC se encuentra dentro de la mente del personaje principal, por lo que la novela de Fuentes se puede considerar un largo monólogo interior. No obstante, según mi opinión, todavía se puede hablar de un nivel diegético, donde se narra la historia principal en el lecho de muerte de Artemio, y de otro intradiegético – donde son narrados los episodios del pasado. En este último plano el protagonista se convierte en el narrador de su propia vida donde se ve como una persona fuera de sí mismo, como “él”. El deseo de objetivarse, o hasta construirse a sí mismo, hace la novela de Fuentes parecida a la autobiografía o, más bien, se puede caracterizar como una *novela biográfica experimental*, con un nivel narrativo *autodiegético* igual que en las autobiografías, por las técnicas narrativas que aplica el autor en su obra (véase Villanueva, *op.cit.*, p.19). Es justamente la similitud entre MAC y el género autobiográfico, por lo menos como uno de los temas principales, la que voy a discutir en este trabajo.

1.4 La formación del yo y la importancia del Otro. Unas perspectivas de Jacques Lacan, Darío Villanueva y Stephen Walton.

Para llevar a cabo el tipo de análisis de MAC que me propongo hacer, me voy a basar en particular en el psicoanálisis de Jacques Lacan. Con respecto a la comparación de MAC con la autobiografía, me voy a basar principalmente en las ideas teóricas desarrolladas por Darío Villanueva y Stephen Walton. Se han hecho varios análisis de MAC desde un ángulo psicoanalítico en cuanto a la identidad de Artemio Cruz, en particular como punto de partida

la teoría del estadio del espejo de Lacan. Según varios que han analizado MAC, entre otros Irene Zunilda Farias y Vanessa Tello Hernández, la diégesis principal de la novela donde el protagonista se encuentra en estado agonizante, se puede comparar con el llamado estadio del espejo donde hay por primera vez en la vida del bebé (que tiene entre seis y dieciocho meses) una toma de consciencia del yo. Esto sucede cuando el niño empieza a reflejarse en el espejo, y se ve a sí mismo como una entidad total en vez de un cuerpo desbaratado. Por lo demás, el niño no sólo se mira a sí mismo en el espejo; también se refleja en las personas que lo cuidan, por ejemplo, sus padres o sus hermanos mayores, que representan para él objetos fijos que puede imitar. Si el bebé se puede identificar con las imágenes, esto le causa felicidad. Al contrario, si el espejo no refleja al sujeto (el bebé), se siente enajenado y aún más fragmentado, lo que en última instancia resultará en un sentimiento de caos y frustración. Por eso, Lacan llama al período del desarrollo del ego el estadio del espejo, o el *estadio imaginario*, porque el sujeto empieza a tomar consciencia de su yo a través de los reflejos de las imágenes que lo rodean (véase Lacan, *op.cit.* (I), pp.92-99 y Rasmussen, 1994, pp.16-19).

Por lo demás, para Lacan el estadio imaginario es justamente un período de *imágenes*, es decir, un estadio que no representa la realidad como es, sino uno de malentendido, de ilusiones. En esta etapa el sujeto se obsesiona con su propio reflejo, igual que en el mito de Narciso³; no obstante, la imagen completa reflejada en el espejo no es nada más que una mentira – no es real. Cuando la autoconsciencia y el deseo de acercarse a uno mismo se vuelven tan fuertes que el sujeto se convierte en lo que Lacan llama un “Sin-Nombre” (1966/1999 (II), p.307), el sujeto (como Narciso) cae y se ahoga en su reflejo, el cual ya no es una imagen, sino nada más que un espejo roto, fragmentado. Por eso la conclusión de Lacan

³ El mito de Narciso en la mitología griega trata de un hombre joven y hermoso que, por no devolver el amor de la ninfa Eco, es castigado por los dioses a enamorarse de su propia refleja en una fuente. Al no poder separarse de su imagen, se cae en el agua y muere. Sigmund Freud usó el mito de Narciso para crear un concepto psicológico: *narcisismo* – el amor a sí mismo. Se puede hablar de un trastorno narcisista de la personalidad cuando la admiración de uno mismo se vuelve excesiva y resulta en un comportamiento egoísta y desconsiderado hacia los demás (<https://sml.snln.no/narsissisme>).

es que tiene que haber otro sujeto – *un Otro* – para que haya una verdadera formación del yo. Según el psicoanalista, el sujeto, o, más bien, el niño sólo se puede liberar del estadio imaginario al pasar a un orden *simbólico*. Aquí es donde pertenecen los símbolos o, más bien, el lenguaje, el cual es representado por otro sujeto, respectivamente el padre, quien es llamado “el Tercero” o “el Otro” con mayúscula. Al intervenir en el acto narcisista del niño, donde ha gozado de su propia imagen del espejo; además en la diada madre-hijo (esas imágenes representando *el otro* con minúscula puesto que sólo son reflejos del sujeto mismo), el padre prohíbe el deseo incestuoso por parte del hijo y resuelve así el complejo de Edipo⁴. Por eso, el Otro personifica la realidad y la verdad absoluta, pero también la Ley que hace imposible una unión erótica entre el hijo y la madre (véase *ibid.*, p. 287; Rasmussen, *op.cit.*, p.25-33 y Eagleton, 1983/1998, pp.101-103).

La idea del Yo que se forma a través del Otro tiene mucho que ver con el hecho de que Lacan fuera estructuralista y que por ende basó muchas de sus teorías en la lingüística de Ferdinand de Saussure. Según el psicoanalista, el concepto del yo se puede comparar con los significantes del lenguaje: éstos adquieren significado sólo cuando se encuentran en una relación con otros significantes. Es decir, sin el significante del Otro –representado en primera instancia por el padre, los demás significantes no pueden representar nada para el sujeto. Un significante es entonces lo que un sujeto representa para otro significante (Lacan, *op.cit.* (II), p.299). Para Saussure, cuando se trata de los distintos componentes del lenguaje, no se puede hablar de un valor *esencial*, sino de uno *relacional*; es decir: cada morfema en la estructura del lenguaje sólo tiene sentido porque se diferencia a los demás morfemas (Walton, 2008, p.60). Lo mismo se puede decir con respecto a la constitución del ego: el valor de un sujeto (individuo) siempre depende de otros sujetos. Sólo en relación con otros el sujeto puede

⁴ El complejo de Edipo es un concepto introducido por Sigmund Freud que describe la atracción sexual inconsciente que el niño (entre tres y cinco años) tiene hacia su madre, algo que resulta en el deseo de matar a su padre causado por el celo. El concepto viene del mito de Edipo en la mitología griega que trata de un hombre que no conoce a sus padres biológicos, y que por ende termina con matar a su padre y casarse con su madre (Freud, 1899/1994, pp.247-250).

producir sentido, como en el caso de los significantes del lenguaje. Al pasar del estadio imaginario al simbólico el niño percibe “que su identidad como sujeto está constituida por sus relaciones de diferencia y semejanza con los otros sujetos que lo rodean” (Eagleton, *op.cit.*, pp.102-103). Es decir: el sujeto es lo que es porque no es lo que es su padre o su madre. Además, el Otro personifica no sólo la Ley y la realidad para el sujeto, sino también el lenguaje. En efecto, para Lacan el inconsciente es estructurado precisamente como lenguaje, puesto que considera el inconsciente como el discurso del Otro (véase *op.cit.* (II), pp.287 y 295).

Finalmente, hay que mencionar el último orden en la teoría de Lacan, el cual llama *el real*. En este orden se encuentran los objetos del mundo, o, más bien, los referentes. De acuerdo con la lingüística de Saussure, los seres humanos aplican el lenguaje – los significantes – para nombrar a los objetos; pero como ya se sabe, hay una relación arbitraria entre el significado y el significante (Saussure, 1916/2013, p.170). El último funciona entonces como un símbolo para el significado – sin embargo, el referente, es decir, *el objeto en sí* nunca se puede alcanzar, según Lacan. Sólo a través de las metáforas del lenguaje podemos nombrar el objeto, y así darle un sentido o un significado. Para el psicoanalista, ocurre lo mismo con el yo: como el ser humano – el sujeto – forma parte de lo real, nunca se puede captar realmente su esencia. Sólo a través del significante “yo” se convierte en una unidad (véase Rasmussen, *op.cit.*, pp.33-39 y Eagleton, *op.cit.*, pp.103-104).

Al mismo tiempo, esta construcción del yo no es nada más que una ilusión, como lo explica Paul di Virgilio: en el acto de expresión, el ego se desintegra (*op.cit.*, pp.96-97). Hay que distinguir entre el “sujeto de la enunciación”, es decir, el “yo” pronunciado” y el “sujeto del acto de enunciar”, el cual es el sujeto que pronuncia la palabra: la unidad que parecen lograr estos dos “yos” no es nada más que de tipo imaginario, como lo dice Eagleton:

El “sujeto del acto de enunciar”, la persona humana que de hecho habla o escribe nunca puede representarse completamente a sí misma en lo que dice: no hay ningún signo que, por así decirlo, resuma mi ser entero. *Yo* sólo puedo designarme a mí mismo en el lenguaje recurriendo a un útil pronombre. El pronombre “yo” ocupa el lugar del siempre evasivo sujeto que invariablemente se desliza por la red de cualquier fragmento del lenguaje, o sea que nunca puedo, simultáneamente, “querer decir” y “ser”. Lacan audazmente retoca el “pienso, luego existo”, de Descartes, en esta forma: “No estoy donde pienso, y pienso donde no estoy” (*op.cit.*, p.104; véase también Lacan, *op.cit.* (I), p.515 y *op.cit.* (II), p.280).

Así pues, en el acto de enunciar se puede decir que hay una disolución del ego a través de la cognición, o, más bien, a través de los símbolos del lenguaje. De la misma manera, cuando el sujeto se mira en el espejo podría considerarse como un significante, mientras que su reflejo – su imagen – representa su significado (Eagleton, *op.cit.*, p.102). Esto quiere decir que el sujeto no es nada más que una expresión con un significado abstracto (el yo): la esencia del sujeto en sí nunca se puede concebir realmente. Ésta pertenece al orden real y es por ende inalcanzable. Como ya observado, el estadio del espejo es entonces ilusorio: el niño cree haber formado de sus fragmentos identitarios una totalidad, o, para así decirlo: cree haber encontrado su esencia al ver su cuerpo entero en el espejo.

Volviendo a MAC estoy de acuerdo con la hipótesis de que el estado agonizante en que se encuentra el protagonista Artemio Cruz (es decir, la diégesis) se puede comparar con el estadio imaginario en la teoría de Lacan. Al recordarse como un “él”, además de dialogar con un “tú”, el personaje principal en MAC se refleja en sí mismo en un intento de verse como una persona íntegra y completa, como el niño pequeño en la primera etapa de la formación de su ego. Por lo demás, el hecho de que Artemio Cruz se recuerde como “él”, puede compararse, según mi opinión, con el motivo del autobiógrafo. También el personaje narra su propia vida; pero no a través de la escritura, sino de la memoria. Hablando de los géneros biográficos, se trata de una fascinación “de objetivar el *yo* y reconocerlo *otro*”, algo que ha existido en la cultura occidental desde el Renacimiento, según Francisco Rico (1974, XVI,

citado en Villanueva, *op.cit.*, p.21). Se puede decir entonces que se trata de un proceso de *construirse* más que *reconstruirse* a sí mismo por parte del autobiógrafo. El “yo” descrito no es una entidad fija del pasado, sino es algo que se crea a través del texto, o en el caso de MAC, de la memoria: “El yo que el autor plasma en su autobiografía no es un reflejo de algo preexistente, sino una pura creación por y para el texto. Es la autobiografía como autoinvención” (Villanueva, *op.cit.*, p.21). Así pues, el hecho de narrarse a sí mismo se puede sintetizar en la paradoja siguiente (teniendo en mente las ideas teóricas de Roland Barthes y Michel Foucault (1968; 1969)): el escritor – el biografiado – muere, y en su lugar nace un personaje completo y total, no fragmentado como la persona que ha vivido en el mundo real, sin haberse escrito. Sólo a través del lenguaje las partes diferentes del hombre o de la mujer se pueden unir, cuando el escritor se sacrifica a sí mismo para poder dar a luz a un ser íntegro. La vida es un producto del texto, no al revés, como lo dice Philippe Lejeune: “Cómo puede uno pensar que en la autobiografía es la vida vivida que produce el texto, ¡cuando es el texto que produce la vida!...⁵” (1986, p.29, citado en Villanueva, *op.cit.*, p.24). En otras palabras, se puede decir que los significantes “yo” y “él” no tienen como referente una persona preexistente, sino alguien inventado por el lenguaje. En la biografía o en la autobiografía, el hecho de escribir sobre un “yo”, un “él” o una “ella” implica una ausencia del referente real, y en su lugar se crea una metáfora, una imagen total, a través de la escritura. Esto concuerda también con lo que dice Stephen Walton de que nunca “somos” la palabra que usamos para designarnos a nosotros mismos (como “yo”), y que el signo no equivale a la cosa (*op.cit.*, p.36). Así pues, se puede hablar de una forma de muerte del sujeto cuando empieza a escribir sobre su propia vida en una autobiografía. Al esconderse detrás del lenguaje, es como si naciera otro ser, un ser completo – pero ficticio – expresado por un significante (por ejemplo un “yo”, un “él” o un nombre); mientras el sujeto “real” deja de existir. Este es también el

⁵ “Comment peut-on penser que dans l’autobiographie c’est la vie vécue qui produit le texte, alors que c’est le texte qui produit la vie!...” Mi traducción del francés al español.

caso de Artemio Cruz: justo en el momento cuando ya va a morir, empieza a narrar su vida a través del recuerdo, “estableciendo” así a un personaje completo – quien en realidad es él mismo, el protagonista de su propia historia – lo que se puede hacer sólo gracias al lenguaje.

Esta perspectiva coincide con la teoría sobre los tres órdenes de Lacan, cuando dice que “la palabra es la muerte de la cosa” (Lacan, *op.cit.* (I), p.317; Rasmussen, *op.cit.*, p.34). Como los objetos pertenecen al orden real, son por ende inalcanzables. De acuerdo con esta idea, y también porque “la falta es la base del lenguaje” (ibid., p.56), es como si el sujeto dejara de existir en el momento que se expresa a sí mismo a través de lo simbólico. Por eso también es más pertinente hablar de una construcción que de una reconstrucción cuando se trata del yo en una autobiografía. Con el significante nace el significado, no al revés: “Lo significado (...) es más bien producto del “significante” que algo que lo haya precedido” (Eagleton, *op.cit.*, p.106). Según esta perspectiva, no es el autobiógrafo que transmite toda su esencia en el “yo” de la obra, sino que se construye una nueva entidad llena de sustancia y sentido a través de la letra.

La lengua funciona entonces como una frontera entre el sujeto y lo real, algo que implica que la esencia de los objetos nunca se puede captar. Con respecto a la identidad del sujeto, no hay ninguna excepción en este aspecto. Por lo consiguiente, se puede tener en mente lo que dice Villanueva sobre el género autobiográfico: “(...) la autobiografía como género literario posee una virtualidad creativa, más que referencial. Virtualidad de *poesis* antes que de *mimesis*. Es, por ello, un instrumento fundamental no tanto para la reproducción cuanto para una verdadera *construcción* de la identidad del yo” (Villanueva, *op.cit.*, p.22). No obstante, es importante mencionar que para Villanueva, no se trata tanto de una *ausencia de lo real*, como de una síntesis de “dos nociones aparentemente irreconciliables”: la realidad y la ficción. Cuando estas dos se unen en la biografía, surge de ellas de manera dialéctica un nuevo y aún más profundo significado a través de la escritura (ibid., p.18). Como una

consecuencia de eso, los géneros biográficos nunca pueden ser cien por ciento fidedignos: en cuanto a las autobiografías, siempre hay un grado más o menos alto de autocensura como el autobiógrafo sólo narra lo que quiere que sea revelado sobre él – el resto lo omite. Hasta la autobiografía se puede caracterizar como una forma de autoengaño, como lo dice Castilla del Pino (*op.cit.*, p.148, citado en Villanueva, *op.cit.*, p.23). El biógrafo nunca puede ser completamente objetivo visto que siempre tiene que hacer una selección de fuentes y de lo que quiere narrar. Al mismo tiempo suprime otras referencias, y así a acontecimientos que tal vez eran igual de importantes en la vida del biografiado como los que sean elegidos (Clifford, 1970, pp.84-85). Además, el biógrafo puede añadir o hasta inventar cosas sobre el objeto biografiado, aspectos que no tienen nada que ver con la realidad.

También Stephen Walton habla de los géneros biográficos y el malentendido en cuanto al valor esencial del yo. En su libro *Skaff deg eit liv!* (2008, cuyo título se puede traducir al español como *¡Consígúete una vida!*), escribe sobre la etimología de la palabra “individuo”: viene de *individuum* en latín, lo que significa “indivisible” (*op.cit.*, p.42). No obstante, para Walton el individuo no es nada más que una construcción ideológica evolucionada a través de la burguesía moderna, algo que se puede comparar con las estructuras gramaticales. Aquí menciona al antropólogo Claude Lévi-Strauss – también estructuralista – y cómo éste establece una similitud entre el individuo y el morfema gramatical: un morfema es la unidad mínima capaz de expresar significado en una lengua – es algo que no se puede dividir (Bennett, 1979, p.36, citado en Walton, *op.cit.*, p.66). Como ciertas combinaciones de morfemas pueden dar sentido en un idioma mientras en otro no, hay combinaciones de relaciones genealógicas que son posibles en una cultura y no en otras. El individuo entonces se convierte en el elemento desde el cual se organiza todo sentido en dicha cultura; como en la lingüística, es la unidad mínima capaz de expresar significado en la gramática social. Por eso, Walton llama a este tipo de individuo el “individuo morfémico”: se

trata de una unidad irreducible con contornos ya fijos, y por ende algo que es visto casi como un santuario. Por lo demás, de acuerdo con lo que dice Lacan al respecto, la idea de una imagen fija del individuo no es nada más que un concepto erróneo, una ilusión basada en una construcción socio-ideológica (véase Walton, *op.cit.*, pp.65-67).

La comparación de MAC con la autobiografía, y por ende *la autoconstrucción*, son entonces uno de los temas que voy a tratar en mi trabajo. Por lo demás, de acuerdo con la teoría lacaniana, para que Artemio Cruz “pase” del estadio imaginario al simbólico tiene que haber un Otro. Por eso, el Otro, o, más bien, *la ausencia del Otro* (que es el caso en MAC y lo que obstaculiza un verdadero desarrollo del protagonista), será el otro gran tema que voy a discutir en esta tesis. Gracias a las teorías presentadas en este subcapítulo, espero llevar a cabo un aporte interesante sobre la obra de Fuentes.

1.5 El estado de la cuestión

Puesto que MAC es uno de los clásicos del boom latinoamericano, hay una enorme cantidad de trabajos académicos y críticos de la novela de Fuentes, y sería difícil – si no imposible, leer todo lo que se ha escrito. Entre los análisis que existen se encuentran los que tienen una perspectiva socio-política por el fondo histórico (la Revolución Mexicana) de la obra, leyéndola como una alegoría nacional donde el protagonista representa al país posrevolucionario. Además de eso, hay ciertos trabajos que estudian más bien las técnicas narrativas aplicadas en MAC, en particular el uso pronominal y el marco temporal. Como ya observado en el capítulo teórico, hay varios críticos que han analizado esas técnicas desde una perspectiva psicoanalítica. Mi propio estudio de MAC ha sido inspirado por estos últimos, en particular los artículos “El personaje Artemio Cruz: un narrador frente al espejo de su novela” (2008) de Vanessa Tello Hernández y “Fragmentación y paradoja en *La muerte de Artemio*

Cruz de Carlos Fuentes” (2007) de Irene Zunilda Farias; ambos con un enfoque en la identidad y el desdoblamiento del yo del protagonista, teniendo como base la teoría del espejismo de Jacques Lacan. Según ellas, el uso de pronombres diferentes que refieren al mismo personaje, respectivamente Artemio Cruz, representa la fragmentación de la identidad del protagonista, lo que puede compararse con el llamado estadio del espejo en la teoría de Lacan (véase el subcapítulo 1.4). También Paul di Virgilio en “*La muerte de Artemio Cruz: The relationship between innovation in the role of the personal pronouns in the narrative and reader expectancy*” (1980); Luíz y Antonín González-del-Valle en “La humanidad de AC y su proceso de auto-conocimiento” (1974) y José Carlos González Boixo en su introducción sobre MAC (2012) hablan de la alteridad de narradores y su relación con la identidad en MAC, mostrando cómo esto se manifiesta en el discurso de la novela. En “Self-renewal and death in Fuentes’ *La muerte de Artemio Cruz*” (1973) Lanin A. Gyurko habla de la búsqueda de auto-renovación y la salvación del ego en cuanto al personaje principal, mientras Ricardo Gutiérrez Mouat en “*La muerte de Artemio Cruz, el boom y la teoría posmoderna*” (2006) trata los temas del boom y la mexicanidad, mostrando cómo la novela de Fuentes se puede leer como una alegoría nacional. Finalmente Monica Wiese en su tesis de maestría *La mimesis y la representación del cacique y la Historia en La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes y en Arráncame la vida de Ángeles Mástretta* (2010) argumenta que MAC se puede caracterizar como “un largo monólogo interior del protagonista” (loc.cit) y que por ende se trata más bien de *mimesis* que de *diégesis* en cuanto al discurso de la novela. Como el discurso de *mimesis* implica que toda la información al lector es representada por la mente (las reflexiones, la memoria y la imaginación) del personaje principal, respectivamente de Artemio Cruz en MAC, la hipótesis de Wiese me ha inspirado mucho para mi propio análisis, visto que yo también voy a analizar las secuencias de “él” (igual que las de “yo” y “tú”) en la novela como discursos directos de la actividad mental del protagonista, y no como episodios narrados por

un narrador heterodiegético. Además, Ordiz afirma esta perspectiva cuando dice que la novela de Fuentes se puede caracterizar como “un sueño profundo de recuerdos” (loc.cit.); y las secuencias del pasado en MAC forman parte, según mi opinión, precisamente de la memoria de Artemio. Junto con las reflexiones del presente y las imaginaciones sobre el futuro, el recuerdo constituye un utensilio imprescindible en cuanto a la autoconstrucción del protagonista.

Todos los trabajos arriba mencionados tratan más o menos el tema de cambio de pronombres personales entre las diferentes secuencias, además de las consecuencias que tal alteridad tiene para la comprensión del protagonista y de la novela de Fuentes en sí. Sin embargo, por lo que yo sepa, no hay nadie que trate exactamente el tema de la autoconstrucción y la ausencia del Otro en MAC. Por lo demás, en cuanto al primer tema compararé MAC con la autobiografía, y este tipo de comparación se ha hecho antes (por lo menos brevemente), por ejemplo en la tesis de maestría de Wiese cuando habla del mimesis en MAC y la fuerte ilusión mimética en la autobiografía (Cohn 1978/1983, p.185, citado en Wiese, *op.cit.*, p.61). También G. Mouat hace un breve comentario sobre este asunto cuando habla del yo de la autobiografía y de los monólogos interiores en MAC (*op.cit.*, p.39). Con respecto al tema del Otro en la novela de Fuentes, me ha inspirado el análisis de Gyurko “Self-renewal and death in Fuentes’ *La muerte de Artemio Cruz*”. Aunque no trata exactamente el mismo tema que yo, habla de la búsqueda de auto-renovación y salvación del ego, algo que – según Gyurko – el protagonista de MAC intenta hacer a través de la memoria y la imaginación, pero también en el poder y el materialismo, siempre rechazando las oportunidades de cambiar su vida y dejarse transformar por las personas que lo rodean.

En resumen, los temas de la autoconstrucción y la ausencia del Otro nunca han sido – por lo menos que yo sepa – tratados esmeradamente en estudios anteriores de MAC.

Estudiándola desde un nuevo ángulo, espero hacer un análisis que pueda alumbrar y hasta quizá facilitar la comprensión de esta obra excepcional y compleja de Fuentes.

1.6 Marco teórico y metodológico

Para poder hacer el tipo de análisis que me propongo hacer, haré en primer lugar un estudio detallado de MAC, tanto a partir de conceptos psicoanalíticos como narratológicos. Como uno de los temas que trataré es el de la *autoconstrucción*, haré una comparación de la novela con la autobiografía, estudiando las ideas teóricas de Darío Villanueva (*op.cit.*) sobre los géneros biográficos como un proyecto de *construcción* más que de *reconstrucción*. También emplearé las teorías de Stephen Walton (*op.cit.*) en cuanto a los géneros biográficos, en particular lo que éste dice sobre el *individuo morfémico* y el deseo de (re)crear a un individuo “total” en la biografía por parte del escritor. Finalmente me apoyaré en la tipología de los diferentes subgéneros de la novela hecha por Mijaíl Bajtín (1979) para averiguar si MAC se puede caracterizar como una novela biográfica. Puesto que el tema de la autoconstrucción es muy relacionada al de la identidad, analizaré la novela de Fuentes a partir de varios conceptos psicoanalíticos, en particular de la cuestión del yo y la formación del ego. Aquí emplearé la teoría de Jacques Lacan sobre los tres órdenes (el imaginario, el simbólico y el real), además de los análisis que ya se han hecho por Vanessa Tello Hernández (*op.cit.*) e Irene Zunilda Farias (*op.cit.*) donde se compara el estado agonizante del protagonista en MAC con el llamado estadio del espejo.

La teoría de Lacan sobre la formación del yo me llevó al tema del Otro: visto que la formación del ego depende de la otredad – según el psicoanalista francés – investigaré cómo las relaciones, o, más bien, *la ausencia* de relaciones profundas, son significativas en cuanto

al desarrollo personal de Artemio Cruz en MAC. Además de basarme en el psicoanálisis de Lacan para este asunto, me apoyaré en la filosofía sobre el Otro de Emmanuel Lévinas.

2. Análisis de MAC como relato autobiográfico

2.1 La escritura y la memoria como autoinvención

Según mi opinión, se puede hacer un análisis muy interesante de MAC a la luz de los géneros biográficos. MAC es una novela, una obra de pura ficción (si uno no piensa en el contexto histórico-social de la Revolución Mexicana como telón de fondo de la historia); sin embargo, uno de los temas de la obra – la búsqueda de identidad y el intento de contar una vida humana como un fenómeno íntegro y coherente – se puede comparar fácilmente con los motivos de cualquier biógrafo. En la biografía el autor narra la vida de otra persona a través de la escritura; en la autobiografía es lo mismo, sólo que el autor (el biógrafo) coincide con la persona biografiada. En MAC se narra la historia del protagonista de manera anacrónica – no por la escritura, sino a través de la memoria de Artemio Cruz, en el nivel intradieгético. El medio cambia, pero el motivo sigue siendo el mismo: el deseo de narrar a otra persona o a sí mismo para objetivar al biografiado y para que así, en última instancia, éste se immortalice. Es el miedo de ser olvidado, de desaparecer del recuerdo de los que siguen vivos después de que nosotros mismos habremos fallecido, que nos motiva a contar nuestras propias historias en una autobiografía. Esto es también expresado por el mismo Artemio, cuando se encuentra en la prisión después de haber sido capturado por los villistas durante las batallas de la revolución:

(...) él sólo sentía ese dolor perdido de Regina, esa memoria dulce y amarga que tanto había escondido y que ahora brotaba a flote, pidiéndole que siguiera viviendo, como si una mujer muerta necesitara del recuerdo de un hombre vivo para seguir siendo algo más que un cuerpo devorado por los gusanos en un hoyo sin nombre, en un pueblo sin nombre (Fuentes, *op.cit.*, pp.294-295).

En el caso de Artemio Cruz, el hecho de que esté a punto de morir le hace temer su aniquilación total de la superficie del mundo, además de tener el status de alguien insignificante. También en otro episodio cuando se encuentra en Acapulco con una de sus amantes, Lilia, el protagonista reflexiona – al mirarse en el espejo – sobre lo absurdo que es la vida, como un ciclo sin fin. Le parece que está llena nada más que de repeticiones y costumbres sin sentido y que todo, incluido los seres humanos, está sometido al “cáncer del tiempo” (ibid., p.253): nada dura eternamente. Cuando Artemio está en el yate con Lilia y otro hombre, la descripción del mar como olas “sin sustancia propia que son siempre idénticas fuera del tiempo, espejo de sí mismas” (ibid., pp.255-256) bien puede aludir a la visión pesimista y nihilista del protagonista sobre los seres humanos.

En la última fase de su vida, el personaje principal de la novela se siente obligado a reflexionar más sobre su pasado y el hombre que ha sido. Por el estado físico en su lecho de muerte, se siente naturalmente muy débil y, por ende, fragmentado, como si fuera alienado de sí mismo. Esta fragmentación le motiva aún más a verse a sí mismo como un individuo íntegro y completo a través de la memoria, algo que se refleja en las doce secuencias de “él” donde la objetivación se hace explícita por el uso de la tercera persona en vez de la primera como pronombre personal. Aunque estas secuencias no aparecen en orden cronológico en la novela (algo que refleja el carácter fluctuante de la memoria y la actividad mental del protagonista moribundo), llegan a ser distintas piezas del rompecabezas que juntas constituyen la identidad de Artemio, y así son importantes tanto para el lector como para el personaje mismo para tener una comprensión más profunda de su desarrollo personal. Además, están las secuencias del “yo” y “tú”, que no son menos significantes en este contexto. Se puede decir entonces que MAC tiene rasgos tanto de la biografía como de la autobiografía: de la primera porque se narra la vida exterior de un “él” – que es en realidad el “yo” objetivado y reconocido como *otro* (Villanueva, *op.cit.*, p.21); de la segunda porque se

revela la vida interior del protagonista, en particular a través de las reflexiones del “yo”. El hecho de que haya un diálogo entre un “yo” y un “tú” en la novela (estas voces siendo en realidad de la misma persona: del protagonista), es una característica que también tiene la autobiografía, porque “(...) en la autobiografía ocurre que el yo narrador se habla a sí mismo directamente y al lector en segunda instancia, o exactamente al revés, pero siempre sobre una estructura de triángulo dialogístico sobre la que habrá que volver” (ibid., p.17). Por lo consiguiente, el “yo” autobiográfico tiene como destinatario no sólo al lector, sino también a sí mismo. En MAC el diálogo que el “yo” tiene consigo mismo se hace más explícito por el uso de pronombres personales distintos, y las diferentes secuencias de la novela representan, respectivamente, varias épocas de una temporalidad también fragmentada o, más bien, de una narración anacrónica (véase Z. Farias, *op.cit.*, parte II.4.3).

Cuando el personaje Artemio Cruz está a punto de morir, nace el deseo de verse a sí mismo como un hombre entero. Para hacer eso, intenta crear una narrativa de su propio pasado donde él mismo se convierte en el protagonista. Aquí se trata de una fascinación “de objetivar el *yo* y reconocerlo *otro*”; y, de acuerdo con la hipótesis de Villanueva sobre la autobiografía como un proceso de *construirse* más que de *reconstruirse* a sí mismo, se puede decir que esto también es el caso de Artemio en la novela de Fuentes: se acuerda de sí mismo como él, objetivándose y creándose a través de la memoria y la imaginación mientras se encuentra en su lecho de muerte. Igual que en la escritura, el protagonista en MAC al acordarse en tercera persona se sacrifica a sí mismo para dar a luz a un personaje completo – no fragmentado. Gracias al lenguaje – al significante “él” – tal totalización, o, más bien, tal *autoinvención* se hace posible: no se trata de una persona preexistente, sino de alguien más bien inventado por el lenguaje (Villanueva, *op.cit.*, p.21).

En su teoría sobre los órdenes imaginario, simbólico y real con respecto al desarrollo del ego, Lacan habla de los objetos del mundo o, más bien, de los referentes, como parte del

orden real. De acuerdo con la lingüística de Saussure, la relación arbitraria entre el referente, o, más bien, entre el significado y el significante, tiene como consecuencia una frontera entre el significante “yo” y el sujeto: como los significantes – los símbolos – forman parte del orden simbólico, los objetos, y por eso el sujeto (hablando aquí del individuo), pertenecen al orden real, lo que para Lacan es un orden inalcanzable. Esto significa que la esencia del sujeto nunca se puede captar; sólo a través del lenguaje se convierte en una totalidad, en una unidad con sentido. Esta perspectiva corresponde con la del filósofo Rom Harré, quien discute si se puede decir que el concepto de *sí-mismo* en realidad tiene algún referente:

El “yo” o la primera persona en las frases interiores con las que valoramos nuestras declaraciones tiene poder referencial, pero podemos perfectamente ser “agnósticos” sobre si alcanza algo real. El modo más económico para explicar todo lo que es señalado en nuestro lenguaje reflexivo es suponer que el sí-mismo no es una cosa, sino que existe solamente como un concepto (Harré, 1989, p.48).

Con respecto a la autobiografía, la teoría lacaniana tiene como consecuencia una ausencia del escritor o, más bien, una distancia entre el referente y el significante (“yo”). En la escritura el escritor es remplazado por una metáfora, es decir: un nuevo personaje total, unido por los símbolos del lenguaje. Según el mismo Saussure, las impresiones visuales, como por ejemplo una imagen gráfica, son más intensos y durables para el ser humano que las impresiones auditivas. Por lo tanto, la palabra escrita crea la ilusión de representar un objeto sólido y permanente, lo que también puede ser el caso de la palabra “yo” en una autobiografía (Saussure, *op.cit.*, p.98). Por lo demás, según Villanueva no se trata de una *ausencia* del referente, sino más bien de una paradoja donde la realidad y la ficción se unen y crean un sentido más profundo (*op.cit.*, p.18). No obstante, tal unión implica que las obras biográficas nunca pueden ser cien por ciento creíbles, y ésta es justamente la hipótesis de Villanueva, y también la de Walton (a cuyas teorías volveré más adelante). Según ellos, siempre se trata de

un grado más o menos alto de autocensura – de selecciones, omisiones y añadiduras – construyendo así una vida y un personaje más que reconstruyendo algo que ya existió. Por eso Villanueva dice que se trata más de una virtualidad poética (*poesis*) que de una mimética (*mimesis*); de construcción más que de reconstrucción cuando habla de los géneros biográficos (ibid., pp.22-23).

La cuestión de la identidad se presenta como tema no sólo en MAC, sino también en otras obras de Fuentes, como en *Diana o la cazadora solitaria* (1994), que trata de un autor mexicano que se enamora de una actriz estadounidense llamada Diana. En esta novela/crónica hay una distinción entre el yo del autor mexicano y el “yo historizado” de una crónica autobiográfica que éste empieza a escribir después de juzgarse políticamente culpable por no haber reaccionado lo suficiente ante la masacre de Tlatelolco en 1968. Al escribir la crónica, se crea una distancia entre el narrador y “su” propio personaje o, como lo formula Olivier: “(...) se elabora una dimensión auto-irónica, impregnada en ocasiones de amargura y de empatía, del discurso que tiene el sujeto que narra respecto del sujeto narrado o, con más exactitud, de este personaje que devino a sus ojos su yo de antaño” (Olivier, *op.cit.*, p.259). Al percibirse como otro, el narrador se convierte en un tipo de alter ego de sí mismo que reflexiona sobre el personaje narrado; sobre sus pensamientos y actos. También en cuanto al personaje femenino de la novela, Diana, se refuerza la dicotomía identificación-alteridad por el hecho de que sea una actriz: al actuar, es ella misma al mismo tiempo que es otra, ofreciendo “a su público las imágenes en las cuales pueda reconocerse como otro” (ibid., p.292). Igual que en MAC, en *Diana o la cazadora solitaria* hay un énfasis en la identidad y la “autoinvención”, lo que se presenta en la novela-crónica tanto en el hecho de actuar – poniéndose una máscara – como en el de crear de sí mismo un personaje “total” a través de la escritura autobiográfica. Con respecto a Artemio Cruz en MAC, la creación de un personaje fuera de él mismo no se hace por la escritura, sino por la memoria – no obstante, la distancia

entre el personaje y el referente se crea por el mismo medio: el lenguaje. En efecto, la palabra *persona* en latín refería precisamente a las máscaras usadas por los actores del teatro en la Antigua Roma; ponerse una máscara es “transformarse” en otra persona (véase por ejemplo Lacan, *op.cit.* (II), p.148). Así pues, al crear un personaje, sea por la actuación o la escritura, puede ser considerado *un reconocimiento de sí mismo como otro*. Además de *Diana o la cazadora solitaria*, en la novela *Las buenas conciencias* (1959) Fuentes toca el tema de la alienación a uno mismo o hacia los demás, cuando el protagonista adolescente Jaime Ceballos reflexiona sobre los cambios – tanto los mentales como los físicos – que está viviendo en los años de la pubertad al ver su propia cara en el espejo: “¡Cómo le fascina el rostro del otro!” (p.129). O cuando está sentado junto al padre moribundo y los dos tienen que reconocer la alteridad absoluta del otro: “Ninguno quería saber nada del contrario. Cada cual hubiese querido ver, en el otro, un reflejo, no una negación” (p.166).

Volviendo al psicoanálisis, también su fundador, Sigmund Freud, se aprovechó de la literatura y el arte para apoyar sus teorías. Para él, la productividad artística puede ser vista como un intento de restituir lo perdido de la infancia o, más bien, del estadio edipal, cuando el niño pequeño tiene que reprimir sus deseos por causa del principio de realidad. Aquí Freud usa la palabra *castración* para describir el sentimiento de fragmentación que tiene el sujeto al reprimir ciertas partes de su identidad. Por lo demás, esos deseos prohibidos no desaparecen por completo, sino que se quedan en el inconsciente, y buscan su manera de manifestarse – y de cumplirse – por ejemplo a través de los sueños. En efecto, en *La interpretación de los sueños* (1899/1994) Freud habla del fenómeno que sucede en nuestro inconsciente mientras dormimos como algo que nos conduce hacia el futuro al cumplir nuestros deseos – no obstante, “este futuro, que es percibido como presente por la persona que sueña, ha sido conformado en una imagen completa del pasado por su deseo imperecedero⁶” (tomo 2, p.318).

⁶ “ (...) denne fremtid, som drømmeren oppfatter som nåtid, er av hans uforgjengelige ønske blitt utformet til et fullendt bilde av fortiden”. Mi traducción del noruego al español.

Esto puede aludir a los distintos marcos temporales en MAC, respectivamente el cambio sistemático entre presente, futuro y pasado: al percibir el futuro – el cual simboliza una esperanza de resurrección e inmortalización – como presente, el protagonista lo transforma en una imagen cumplida de su pasado. Igual que el sueño, el hecho de recurrir a la imaginación para crear una obra de arte puede funcionar como un tipo de cumplimiento de un deseo (inconsciente); como una restitución de lo perdido de la niñez o del pasado. Por lo tanto, se puede hablar de una paradoja donde el fantasma de la destrucción de la infancia se convierte en una fuerza creadora (Kittang, 1988/ 2003, p.227), donde el hombre castrado se hace completo gracias a su creatividad. Como la fantasía puede ser la salvación del artista, también el autobiógrafo recurre a la imaginación, además de la memoria para narrar la historia de su vida. Sólo gracias a la escritura y el lenguaje es capaz de rescatar las partes perdidas de su identidad, y el escritor se convierte en una persona completa a través de su obra. Con respecto a MAC – aunque no se trata de una autobiografía aquí – también el protagonista de esta novela puede ser caracterizado como un tipo de hombre “castrado” que intenta hacerse completo al reconstruir la inocencia perdida de su niñez en Veracruz, además de crear una imagen totalizadora de los recuerdos de su pasado. Como si estuviera escribiendo una autobiografía, narra su historia en su mente, recurriendo al recuerdo y a la autoconstrucción, gracias a la imaginación.

Al fin y al cabo, se puede decir que la razón por la que la frontera entre realidad y ficción en las obras biográficas no siempre es tan clara es el hecho de que formen parte de un género literario o, más bien, de *la literatura* en sí. La literatura es tanta una ficción como una interpretación de la realidad de cada autor: su percepción y comprensión de las cosas siempre serán reflejadas en su obra. En cuanto a los biógrafos, ellos no constituyen ninguna excepción en este caso.

2.2 Una vida contada por “las voces” de un antihéroe. MAC vista como una novela biográfica experimental.

En su libro *Estética de la creación verbal* (1979/1995) el crítico literario ruso Mijaíl Bajtín hace una tipología de los distintos subgéneros de la novela, hasta llegar a la novela de educación (o de aprendizaje). Escribe que antes de que este último apareciera en Alemania en la segunda mitad del siglo XVIII, los diferentes tipos de la novela tenían en común un protagonista estático, es decir: un héroe ya establecido que nunca cambiaba a través de la historia. Entre estos subgéneros se encuentra también la novela biográfica (*op.cit.*, p.3). Por lo demás, con la aparición de la novela de educación – también conocida como el *Bildungsroman* – surge un protagonista dinámico; alguien con un desarrollo personal *positivo* en cuanto a sus características morales e intelectuales (Lothe, Refsum y Solberg, 2007, pp.33-34; Bajtín, *op.cit.*, pp.4-5).

Con respecto a MAC, esta novela también trata de la vida e historia de un hombre, Artemio Cruz. No obstante, según mi entender, no se puede hablar del llamado *Bildungsroman* en el caso de la novela de Fuentes. La imagen del personaje principal es compleja (tanto positiva como negativa), pero no hay un verdadero desarrollo personal en la novela. El análisis del personaje principal se hace aún más complicado por el hecho de que su historia sea contada no sólo por una, sino por tres voces distintas, de manera anacrónica. Sólo juntas estas tres perspectivas pueden configurar una imagen completa de Artemio, y será la misión del lector unirlos para poder captar su identidad verdadera (véase Z. Farias, *op.cit.*, parte II.4.3). Por lo demás, aunque Artemio sea un hombre complejo y fragmentado, su identidad en sí no cambia. Tiene rasgos de personalidad ya fijos, y a través de la historia se compone una imagen más clara del personaje: se entiende que ha sido alguien que siempre busca las soluciones más fáciles que hay, y que, al fin y al cabo, ha sido alguien que ama el

poder y la riqueza material. Estas características, las cuales se pueden resumir en valores como el oportunismo, el materialismo, el machismo y el individualismo, siguen formando parte de la personalidad del protagonista hasta su muerte. Por eso, el protagonista de MAC se puede caracterizar más bien como un antihéroe que un héroe.

Más que nada, es a través de las doce analepsis (las secuencias de “él”) en la novela que se crea la imagen del protagonista. En estos pasajes retrospectivos Artemio se acuerda de episodios que han sido decisivos en cuanto a su futuro, como su participación en la Revolución Mexicana, sus relaciones amorosas, y su llegada a la casa Bernal donde obtiene los derechos de las tierras de don Gamaliel Bernal y se casa con la hija de éste, Catalina. Artemio se acuerda de dichos episodios desde su lecho de muerte, porque al parecer, son importantes para él para tener una mejor comprensión de su pasado y de sí mismo:

Pero recordarás otras cosas, otros días, tendrás que recordarlos. Son días que lejos, cerca, empujados hacia el olvido, rotulados por el recuerdo – encuentro y rechazo, amor fugaz, libertad, rencor, fracaso, voluntad – fueron y serán algo más que los nombres que tú puedas darles: días en que tu destino te perseguirá con un olfato de lebre, te encontrará, te cobrará, te encarnará con palabras y actos (...) tajo de tu memoria, que separa las dos mitades; soldadura de la vida, que vuelve a unir las, perseguirlas, encontrarlas: la fruta tiene dos mitades: hoy volverán a unirse (...) (Fuentes, *op.cit.*, pp.123-124).

Por lo demás, no hay un desarrollo verdadero en cuanto a la identidad del protagonista: lo que tienen en común los doce pasajes retrospectivos de la novela es que contienen episodios donde Artemio ha tenido que elegir entre varias opciones con respecto a su futuro y, como lo dice Lanin A. Gyurko, donde ha tenido la oportunidad de “auto-renovación y salvación del ego” (*op.cit.*, pp.67-68). Esto se muestra en las escenas de la Revolución, por ejemplo cuando Artemio elige abandonar en vez de ayudar a un soldado herido después de un ataque de los federales (Fuentes, *op.cit.*, 1913, diciembre 4, pp.167-188), y cuando le da información falsa al coronel villista que lo ha capturado para salvarse a sí mismo y salir de la prisión, mientras

los demás prisioneros que están con él (el yaqui Tobías y Gonzalo Bernal, el hermano de la futura esposa de Artemio, Catalina) son fusilados (ibid., 1915, octubre 22, pp.268-298)⁷.

También tiene que elegir en cuanto a sus relaciones amorosas: tiene la opción de abrirse a Catalina para compartir con ella su sentimiento de culpa (por lo que hizo contra su hermano Gonzalo mientras los dos estaban en la prisión de Perales) o seguir callado, dejando que sólo siga creciendo la distancia entre los esposos, además del desamor y el odio que siente Catalina por Artemio (ibid., 1924, junio 3, pp.196-217). En todos estos episodios, además de los que no he mencionado aquí de las secuencias de “él”, Artemio tiene la oportunidad de cambiar al seguir el camino menos ancho de su vida. Sin embargo, siempre elige la solución más cómoda al seguir siendo introvertido u oportunista, cerrándose cada día más dentro de sí mismo. Todo esto evita un verdadero desarrollo personal, y cuando el protagonista se encuentra en su lecho de muerte, no hay otra opción que reconocer que ya es demasiado tarde cambiarse. Ahora su única esperanza de salvación es la imaginación: al verse y construirse a sí mismo a través del recuerdo.

Por lo tanto, me parece justo decir que se trata de un personaje estático cuando se habla del protagonista en MAC, y que la novela en sí se puede caracterizar como una *novela biográfica*, de acuerdo con la tipología de Bajtín:

A pesar de que representa la vida del protagonista, su imagen en la novela eminentemente biográfica *carece de una formación, de un desarrollo verdadero*; cambia, se transforma y se construye la vida del héroe, su destino, pero él mismo permanece invariablemente en su esencia. La atención se concentra o bien en las acciones, hazañas, méritos, creaciones, o bien en la organización de su destino, de su fidelidad, etc. (*op.cit.*, pp.3-4).

⁷ La Revolución Mexicana (1910-1920) juega, como ya mencionado en este trabajo, un papel significativo puesto que forma parte del telón de fondo histórico de la novela y el protagonista Artemio Cruz participa como soldado en las batallas entre los diferentes grupos revolucionarios. En la secuencia del 4 de diciembre 1913 (Fuentes, *op.cit.*, pp.167-188) se narra un episodio donde Artemio y su grupo son atacados por las tropas federales y como el protagonista, cuando encuentra a un herido, lo abandona en vez de ayudarlo. La secuencia del 22 de octubre 1915 (ibid., pp.268-298) cuenta cómo Artemio Cruz, que está al lado del militar Venustiano Carranza, es capturado por los villistas (la División del Norte) junto con un yaquí y el hermano de Catalina, Gonzalo Bernal.

Según Bajtín, es más bien el destino – no el protagonista – que cambia y se transforma a través de la historia. Aunque el personaje principal tiene una imagen compleja, con rasgos tanto positivos como negativos, su carácter es uno preestablecido y fijo. Esto es también el caso en MAC: a pesar de la fragmentación identitaria que siente Artemio Cruz en su lecho de muerte, esos fragmentos constituyen una entidad que en realidad no se desarrolla.

Otro rasgo de este subgénero de la novela es la importancia que tienen el mundo (el espacio) y los personajes secundarios en la vida del protagonista, algo que resulta muy claro en MAC donde la Revolución Mexicana y la época posrevolucionaria, además de las relaciones familiares y amorosas, juegan un papel significativo en la historia de Artemio. También hay que mencionar la importancia que Bajtín le da al marco temporal realista en la novela biográfica. Aunque la historia en MAC es presentada de manera anacrónica – por la mente de Artemio Cruz – el tiempo en sí es realista por el hecho de que se narra la historia de un hombre sobre un fondo de acontecimientos históricos, los cuales se pueden ubicar temporalmente gracias a las fechas que intitulan las doce secuencias de “él”. Otra característica de la novela biográfica en cuanto al tiempo realista, es que la vida del protagonista se representa mediante generaciones donde hay un contacto entre diferentes personajes en varios períodos (ibid., p.4). En MAC esto se demuestra por la representación de distintas épocas en la vida de Artemio, desde su infancia hasta su vejez y su muerte. En este aspecto son importantes los personajes secundarios que abarcan los diferentes períodos, como las personas que conoce Artemio durante los años de la Revolución, entre otras su amante Regina y el soldado Gonzalo Bernal, además de su esposa Catalina y los hijos que tendrán años más tarde. Todos estos personajes son imprescindibles con respecto al rumbo que va a tomar la vida de Artemio.

Por otra parte, se puede decir que no sólo la presencia, sino también la *ausencia* de ciertas personas ha sido significativa en la vida del protagonista. Aquí pienso sobre todo en los padres de Artemio, los cuales nunca tuvo la oportunidad de conocer. Mediante la historia es revelado que el personaje principal es hijo del terrateniente Atanasio Menchaca y de una mujer india, Isabel Cruz, la cual fue violada por Atanasio. Artemio crece entonces en la casa del mulato Lunero, el hermano de su madre, en una choza cerca de los Menchacas; la madre y el hermano de Atanasio. La ausencia de los padres, además de la violencia que sufre el joven protagonista cuando Lunero es expulsado de las tierras donde viven y después matado por el cacique y sus hombres, son traumas que le afecta mucho a Artemio y que serán decisivos en cuanto a sus elecciones futuras. Nada menos significativo es el hecho de que Artemio acabe por asesinar a su otro tío, Pedro Menchaca, el hermano de Atanasio, cuando le cree responsable por la marcha de Lunero (Fuentes, *op.cit.*, 1903, enero 18, pp.371-397). Desde ese día fatal, Artemio se hunde en el olvido y en la soledad, y se da cuenta de esto cuando está condenado a muerte en la prisión de Perales en la época de la Revolución: “Sólo entonces recordó que siempre había mirado hacia adelante, desde la noche en que atravesó la montaña y escapó del viejo casco veracruzano. Desde entonces no había vuelto a mirar hacia atrás. Desde entonces quería saberse sólo, sin más fuerzas que las propias...” (ibid., pp.285-286). Después de esos sucesos en su infancia, Artemio toma decisiones que implican no estar realmente atado a ninguna otra persona. Se cree el dios de su propia vida; pues, sólo confía en sí mismo, mientras que se encierra cada día más con respecto al mundo externo y a los seres humanos que lo rodean. Es el individualismo que hace a Artemio Cruz un protagonista estático, y no dinámico.

Para concluir, el hecho de que el personaje principal no se deje influenciar y transformar por las demás personas, implica una caracterización de MAC como una novela biográfica, si se toma en cuenta la tipología de Bajtín. Se trata de un protagonista con

características ya fijas, de uno que carece de una formación verdadera. Por otra parte, hay una construcción del personaje, o, más bien, una *autoconstrucción*; no obstante, tal formación encuentra lugar sólo en la mente de Artemio Cruz, no en la “realidad externa” del universo ficticio de la novela. Más adelante discutiré en detalle el tema de la autoconstrucción en cuanto a MAC. Primero me parece adecuado por un momento pasar del caso particular de Artemio Cruz a los mexicanos como población en general, refiriéndome a una obra clásica en cuanto al tema de la mexicanidad.

2.3 MAC vista como una novela alegórica. Artemio Cruz y su laberinto de soledad.

Volviendo a la característica encerrada de Artemio Cruz, se puede decir que el protagonista de MAC representa a un estereotipo mexicano de la época posrevolucionaria, por lo menos si se toma en cuenta las hipótesis sobre la mexicanidad de Octavio Paz, autor del ensayo clásico *El laberinto de la soledad* (1950). Según Paz, la identidad colectiva mexicana es un reflejo de la historia violenta del país, así como de la conquista española, la época colonial y la Revolución. El mexicano mismo es una consecuencia de la violación cometida por los conquistadores a los indios; es por eso también que el mexicano llegó a ser un resultado mestizo, un ser fragmentado, por el hecho de ser una mezcla entre dos razas. Es el pasado colectivo que ha formado la identidad nacional, y lo que ha hecho que el mexicano se sienta tan cerrado, además de inseguro de sí mismo y de los demás:

La indudable analogía que se observa entre ciertas de nuestras actitudes y las de los grupos sometidos al poder de un amo, una casta o un Estado extraño, podría resolverse en esta afirmación: el carácter de los mexicanos es un producto de (...) la historia de México (...) (y ésa) contiene la respuesta a todas las preguntas. La situación del pueblo durante el período colonial sería así la raíz de nuestra actitud cerrada e inestable (Paz, 1950, p.78).

El protagonista de MAC se puede caracterizar como un estereotipo del mexicano posrevolucionario, como lo describe Paz. No sólo es Artemio Cruz el resultado de una violación cometida por un rico terrateniente a una mulata; además llega a ser un hombre con una identidad compleja y fragmentada, algo que demuestra el uso de pronombres personales diferentes en la novela. Mediante su vida sigue tomando decisiones que le deja quedarse dentro de un universo seguro y confortable, protegiéndose del mundo exterior. Al hacer esto, sacrifica toda relación profunda que hubiera podido tener con otro ser humano o, para decirlo con las palabras de Paz: se pierde en su propio laberinto de soledad.

También Ricardo Gutiérrez Mouat escribe sobre la identidad mexicana en el artículo “MAC, el boom y la teoría postmoderna” (2006). Habla del mexicano como un ser atrapado entre el pasado y el futuro y cómo no es capaz de adaptarse realmente a ninguno de los dos. Aquí menciona a Roger Bartra, quien en su libro *Jaula de la Melancolía* hace una comparación entre el mexicano y el axolote, un tipo de anfibio que nunca se transforma en una salamandra y por ende se queda como un ser incompleto (véase Bartra, 1987/1996, pp.20 y 28 y Mouat, *op.cit.*, p.32-33). El mexicano siente que ha sido expulsado de su Edén y por eso tiene una mirada nostálgica y melancólica hacia atrás. Por lo demás, esto cambia en la Revolución: “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” (Mouat, *op.cit.*, p.32). Según Mouat, el mexicano reprime su nostalgia hacia el pasado en la época revolucionaria y se esconde detrás de una máscara cerrada y dura. Al mismo tiempo, lucha por un mejor futuro para su país, con una visión de restituir su Edén subvertido. Igualmente, se puede decir que Artemio Cruz – desde que es expulsado de su propio paraíso infantil en Veracruz – intenta reconstruirlo detrás de una fachada machista. Quiere ser un hombre que “ha chingado”; uno que no “ha sido chingado” por los demás, como se formula en sus reflexiones en una de las secuencias de “tú” (Fuentes,

op.cit., pp.243-247); una expresión mexicana que tiene varios significados, entre ellos “violar” y “tener coito”. En el contexto de MAC, el hecho de que Artemio quiera ser él que ha chingado expresa su deseo de tener el poder sobre los demás y vencer a todos sus adversarios para que él mismo no sea vencido por ellos. Según él, ser él que chinga o él que es chingado es lo que determina la identidad de cada quien: “Eres quien eres porque supiste chingar y no te dejaste chingar; eres quien eres porque no supiste chingar y te dejaste chingar” (ibid., p.244). Por lo demás, para el personaje principal de la novela no se trata de patriotismo, sino más bien de una lucha personal para remplazar lo perdido de su niñez por poder y bienes materiales. Sólo en la última etapa de su vida reconoce el fracaso de tal sustitución; entiende que al fin y al cabo esto nunca le ayudó a transformarse en un ser completo y que siempre se quedó “en el medio” – igual que el axolote. Respecto a la fragmentación identitaria representada por las voces diferentes del protagonista en la novela, Mouat hace una referencia al filósofo Gianni Vattimo, quien habla de la sociedad posmoderna como una transición entre la utopía a la heterotopía (1990, citado en Mouat, *op.cit.*, p.40); es decir, una hibridación socio-cultural donde hay distintas voces que hablan al mismo tiempo. Esto es, según Mouat, lo que ha pasado con la sociedad mexicana, y Artemio Cruz representa bien la fragmentación y polifonía sociales.

Para concluir, se puede decir que MAC no es simplemente una novela biográfica (de acuerdo con la tipología de Bajtín), sino que también se puede caracterizar como una *novela alegórica* por el hecho de que su protagonista sea un personaje estático; un estereotipo que representa una identidad social, que en este caso es la población mexicana posrevolucionaria. Hasta se ha discutido si no todos los textos del “tercer mundo” se pueden caracterizar como *alegorías nacionales*, porque “la historia del destino privado individual siempre es una

alegoría de la situación conflictiva de la cultura y la sociedad del tercer mundo público⁸” (Jameson, 1986, p.69).

Por lo consiguiente, Artemio Cruz en MAC ofrece una imagen compleja de la sociedad mexicana, y su vida no representa simplemente una historia individual, sino también una colectiva. No obstante, a pesar de que la personalidad del personaje principal en MAC tenga una dimensión estático-alegórica, su identidad contiene una complejidad que se expresa a través de las tres voces en la novela. Estos fragmentos identitarios no se desarrollan en sí, sino que siguen siendo iguales a través de la historia. El deseo del protagonista es unirlos antes de que se disuelvan todos en la muerte, algo que hace a través de la memoria, pero también de la autoconstrucción.

2.4 La construcción del yo a través de un sueño profundo de recuerdos

Ahora bien, si MAC se puede comparar con los géneros biográficos o, más bien, con la autobiografía, hay que profundizar esta relación. Según mi manera de ver, el hecho de que el protagonista agonizante se nombre a sí mismo con significantes distintos, o sea con diferentes pronombres personales, respectivamente “yo”, “tú” y “él”, es parecido al de narrar su propia historia en una autobiografía. La división en secuencias en la novela de Fuentes enfatiza el deseo de Artemio Cruz de captarse a sí mismo, algo que sólo es posible a través del lenguaje, por lo menos si se van a tomar en cuenta las teorías de Lacan. Cuando el protagonista se nombra a sí mismo de esta manera, se puede captar como una entidad total. Sin embargo, el hecho de que aplique no sólo “yo”, sino también “tú” y “él”, demuestra una fragmentación de la identidad, y son estos fragmentos que Artemio intenta unificar en la etapa final de su vida, para así verse como un ser completo.

⁸ “(...) the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society.” Mi traducción del inglés al español.

Las secuencias de “él” son las que demuestran esto de la manera más explícita en MAC. Aquí el personaje principal se observa como una persona fuera de sí mismo, como un sujeto íntegro y total. También se puede decir que el hecho de recurrir al recuerdo es una manera de evadir el dolor y el miedo de morir en la parte final de su vida. De este modo, el “él” del pasado se convierte en la salvación del “yo”: gracias a “él” Artemio Cruz no morirá completamente. Como lo dice Tello Hernández: al recordar su pasado “(...) logra su reconstrucción por medio de contar la propia vida en una especie de narcisismo que pretende conjurar la destrucción total del sujeto, que devendría en su muerte” (*op.cit.*, p.97). En efecto, la memoria llega a ser la única esperanza de inmortalización que tiene el protagonista de MAC. Sólo gracias al recuerdo puede evitar la muerte definitiva y conseguir vida eterna – a través de la narración y del lenguaje.

El protagonista de MAC hace entonces la observación de sí mismo a través de la memoria, y, como no es normal pensar en nuestra vida de manera cronológica – para decirlo con las palabras de Walton (*op.cit.*, p.61) – de hecho es más fidedigno que los doce pasajes retrospectivos de la novela tampoco sean contados de orden cronológico. Lo que aparece en el recuerdo de Artemio en su lecho de muerte son episodios que de una u otra manera han sido decisivos para su destino, donde el personaje ha tenido que hacer elecciones. Por lo demás, como todos lo sabemos, la memoria es selectiva, y a veces uno se acuerda sólo de los acontecimientos de los cuales quiere acordarse, suprimiendo así a otros que quedan en el olvido. También uno puede preguntarse si es probable que el protagonista moribundo de la novela de Fuentes tenga una memoria tan buena y detallada de esos doce episodios o períodos de su vida, o si no en realidad mucho de ese material forme parte de un “sueño profundo” (Ordiz, *loc.cit.*) que tiene Artemio Cruz en su lecho de muerte. Por lo menos se puede sospechar que hay elementos de delirios y sueños que se entremezclan con los eventos del recuerdo y que éstos, como consecuencia, debilita la credibilidad de las secuencias de “él”.

Dado su estatus como figura ficticia, no se puede saber si Artemio añade o niega ciertas cosas a la realidad o, más bien, si se trata de una forma de autocensura para justificarse a sí mismo justo antes de morir.

Si se trata de una memoria más o menos fidedigna, se puede decir, de acuerdo con lo que dice Villanueva, que las secuencias de “él” en MAC son justamente una construcción más que una reconstrucción del pasado “real” del protagonista. Este deseo de construir, o por lo menos poner en orden, su propia vida y su identidad es similar al del autobiógrafo. Al recoger los fragmentos se puede crear un ser humano completo a través de la escritura, o como es el caso en MAC, a través de la memoria. En ambos casos se trata de una construcción por medio del lenguaje, puesto que tanto la ficción como la autobiografía tienen la escritura y la imaginación como origen (Loureiro, 1991, p.71, citado en Villanueva, *op.cit.*, p.29).

No se puede hablar del tema de la autoconstrucción sin mencionar la cuestión de la identidad. Por eso me parece justo seguir analizando al protagonista de MAC desde la perspectiva del psicoanálisis, y aquí encuentro muy pertinentes las teorías de Lacan.

3. La cuestión de la identidad en MAC

3.1 La bonita ilusión del individuo morfémico

Como ya observado, se han hecho varios análisis de MAC con una perspectiva psicoanalítica en cuanto a la identidad de Artemio Cruz, en particular a partir de la teoría del estadio del espejo de Jacques Lacan. Según Zunilda Farias y Tello Hernández, el estado agonizante en que se encuentra el protagonista se puede comparar con el estadio del espejo donde hay por primera vez en la vida del niño una toma de consciencia del yo. Aunque ya expliqué este concepto lacaniano en el subcapítulo teórico (1.4), me parece conveniente repetirlo brevemente aquí: durante el estadio del espejo, el niño al reflejarse en el espejo se ve a sí mismo como un cuerpo unido o, más bien, como una imagen completa. Además de reflejarse en el espejo, lo hace a través de las personas que lo rodean, por ejemplo sus padres. Si el niño logra identificarse con las imágenes se siente feliz; si no, tiene un sentimiento de alienación y frustración, puesto que el reflejo que ve de sí mismo no es una imagen total, sino una fragmentada (véase Lacan, *op.cit.* (I), pp.92-99 y Rasmussen, *op.cit.*, pp.16-19). Para Lacan, el estadio del espejo puede considerarse un drama:

(...) el *estadio del espejo* es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación – y que para el sujeto, engañado por la ilusión de la identificación espacial, construye las fantasmas que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad, - y a la armadura finalmente asumida de una identidad alienada, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental⁹ (*op.cit.* (I), p.96).

⁹ “ (...) le *stade du miroir* est un drame dont la poussée interne se précipite de l’insuffisance à l’anticipation – et qui pour le sujet, pris au leurre de l’identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d’une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, - et à l’armure enfin assumée d’une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental.” Mi traducción del francés al español.

El estadio del espejo – también llamado *el estadio imaginario* – puede considerarse un drama por el hecho de que la imagen del sujeto se transforme de una fragmentada a una total, y es así que el ego empieza a desarrollarse, gracias al reflejo de las imágenes que lo rodean.

Volviendo a MAC, tal como un niño pequeño el protagonista agonizante en la novela de Fuentes toma consciencia de su propio cuerpo; por lo demás, no en los principios de la vida, sino en la etapa final, justo antes de morir. Además, Artemio Cruz no logra identificarse con las imágenes que lo rodean, y por ende se siente descompuesto y enajenado, como si fuera reflejado en un vidrio roto:

Soy, cuerpo. Queda. Se va... se va... se disuelve en esta fuga de nervios y escamas, de celdas y glóbulos dispersos. Mi cuerpo, en el que este médico mete sus dedos. Miedo. Siento el miedo de pensar en mi propio cuerpo. ¿Y el rostro? Teresa ha retirado la bolsa que lo reflejaba. Trato de recordarlo en el reflejo; era un rostro roto en vidrios sin simetría, con el ojo muy cerca de la oreja y muy lejos de su par, con la mueca distribuida en tres espejos circulantes. Me corre el sudor por la frente. Cierro otra vez los ojos y pido, pido que mi rostro y mi cuerpo me sean devueltos. Pido, pero siento esa mano que me acaricia y quisiera desprenderme de su tacto, pero carezco de fuerzas (Fuentes, *op.cit.*, p.116).

El espejo es una metáfora que aparece mucho en toda la novela de Fuentes. Al ver su cuerpo moribundo, el personaje principal se siente distanciado de sí mismo, como si el reflejo que ve no fuera realmente de él. Por otra parte, también se narran episodios del pasado donde se nota la alienación que Artemio siente hacia sí mismo. En la secuencia cuando está con Lilia en Acapulco, el protagonista ve su imagen en el espejo del hotel – reconociendo que ha envejecido – y se siente enajenado de sí mismo (*ibid.*, p.260). Por la falta de identificación, Artemio se busca en la memoria donde por fin espera poder reconocerse en su lecho de muerte. Así, la memoria también funciona como un tipo de espejo de reconocimiento (G. Boixo, *op.cit.*, p.12), y es en ella que el protagonista espera conseguir un tipo de unificación de los fragmentos distintos en los cuales consiste su identidad.

Se puede decir entonces que Artemio Cruz intenta verse a sí mismo como un objeto – una unidad íntegra fuera de sí mismo – a través de su recuerdo. Cuando falla en reflejarse en las personas que lo rodean, sólo queda su propia mentalidad, una mentalidad que se ha vuelto muy débil por el hecho de estar a punto de morir. A pesar de eso, el protagonista empieza desde su lecho de muerte a crear una narrativa (no cronológica) de su vida, basada en doce eventos que han sido significativos para él. Artemio crea esta narrativa porque quiere justificarse a sí mismo antes de morir o, más bien, para calmar el sentimiento de culpa que tiene. Como el autobiógrafo, desea mostrar – por lo menos para sí mismo – que ha logrado algo, además de que hay una razón por la que ha sobrevivido hasta ahora:

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

decidirás, escogerás uno de los caminos, sacrificarás los demás: te sacrificarás al escoger, dejarás de ser todos los otros hombres que pudiste haber sido, querrás que otros hombres – otro – cumpla por ti la vida que mutilaste al elegir: al elegir sí, al elegir no, al permitir que no tu deseo, idéntico a tu libertad, te señalará un laberinto sino tu interés, tu miedo, tu orgullo:

temerás al amor, ese día:

pero podrás recuperarlo: reposarás con los ojos cerrados, pero no dejarás de ver, no dejarás de desear, porque así harás tuya la cosa deseada:

la memoria es el deseo satisfecho

hoy que tu vida y tu destino son la misma cosa (Fuentes, *op.cit.*, p.305).

En esta parte de una de las secuencias de “tú”, Artemio reflexiona de una manera poética sobre cómo él ha sobrevivido a los demás por la razón de que tuvo que elegir tantas veces en su vida. Son estas elecciones que finalmente han determinado su identidad. Además, Artemio piensa en cómo la memoria funciona como un tipo de salvador: “la memoria es el deseo satisfecho”; le demuestra su éxito al haber logrado obtener las cosas deseadas en su vida. En otras palabras: sus reflexiones forman parte de un tipo de autojustificación; para poder decir

que valió la pena luchar, que después de todo, salió victorioso. Otra vez se puede referir a la autobiografía, en particular como la describe Walton:

Así, la autobiografía es, al contrario de la biografía pesimista, un género optimista. Mientras que los biógrafos relatan que “Él pagó”, los autobiógrafos cuentan que “Yo gané”. No importa lo miserable o infinitamente desolador que haya sido la vida, el hecho de escribirla siempre es una victoria. Contar es superar, relatar el sufrimiento con palabras es dejarlo de lado, y organizar la vida en secuencias narrativas es ponerla en orden. Cada autobiografía es un triunfo¹⁰ (*op.cit.*, p.283).

Aunque MAC es una obra ficticia, Artemio Cruz también – al crear de su vida una narrativa y ponerla en orden – demuestra su triunfo. “Contar es superar” dice Walton, y eso es lo que hace el protagonista de MAC, aunque no al escribir su vida, sino al narrarla en su mente, apoyado por su memoria. Al reflejarse en el espejo del recuerdo espera encontrar al hombre entero que ha sido, la imagen total de sí mismo. Como dice Lacan sobre el estadio del espejo: es la entrada al mundo visible, donde los objetos se pueden objetivar. De la misma manera, el sujeto se puede concebir como yo (Lacan, *op.cit.* (I), p.94).

Por lo demás – como ya observado más arriba – según el psicoanalista el estadio imaginario es precisamente un estadio de *imágenes*: la imagen completa que el sujeto ve cuando se refleja en el espejo no es nada más que una ilusión; no representa un reflejo de la realidad (véase *ibid.*, pp.93-94 y Eagleton, *op.cit.*, pp.101 y 106). También Walton habla del malentendido que es pensar en el yo como una entidad con valor esencial. En su libro sobre los géneros biográficos *Skaff deg eit liv!*, habla de la palabra “individuo” y su etimología: viene del latín *individuum*, algo que significa “indivisible” (*op.cit.*, p.42). Según Walton, la idea de la indivisibilidad del individuo se ha quedado en la mentalidad humana hasta nuestros

¹⁰ ”Sjølvsbiografien er altså i motsetning til den pessimistiske biografien ein optimistisk sjanger. Mens biografane fortel at ”Han betalte”, fortel sjølvbiografane at ”Eg vann”. Same kor miserabel og botnlaust trøysteslaus ein vanlagnad av eit liv er, er det å skrive om det alltid ein siger. Å fortelje er å overvinne, å setje ord på liding er å setje ho bort, og å ordne livet i narrative sekvensar er å skape orden i det. Kvar sjølvbiografi er ein triumf”. Mi traducción del noruego al español.

días, algo que se nota en particular entre los biógrafos cuando tratan de escribir sobre una persona como si fuera una entidad ya fija e irreducible que se puede analizar y explicar como cualquier objeto, de manera positivista. Para el teórico anglo-noruego, esto no es nada más que una ilusión: el individuo indivisible es una construcción socio-ideológica desarrollada por la burguesía moderna, un concepto que puede compararse con las estructuras gramáticas. Refiriéndose aquí al antropólogo estructuralista Claude Lévi-Strauss, Walton dice que el individuo ha llegado a ser considerado como la unidad mínima capaz de expresar un significado en una sociedad o cultura – igual que el morfema gramatical, que es la unidad mínima (y por ende indivisible) capaz de expresar sentido en una lengua (Bennett, *op.cit.*, p.36, citado en Walton, *op.cit.*, p.66). Desde esa unidad se hacen combinaciones que expresan significado en una cultura mientras en otra no (igual que en los idiomas). Por eso, Walton llama al individuo irreducible el *individuo morfémico*:

Un morfema es la unidad mínima con significado en una lengua. Un morfema no se puede dividir, no se puede desintegrar. (...) Pero el morfema no sólo *lleva* significado, *reproduce* significado cada vez que es usado. Tal es el caso del concepto burgués del individuo también. Se reproduce la estructura ideológica (y no determinada por naturaleza) del individuo burgués, cada vez que uno escribe una autobiografía como si este individuo existiera¹¹ (*op.cit.*, pp.66-67).

Puesto que un morfema es considerado el fundamento por medio del cual se organiza todo sentido, tal comparación implica que el individuo es dado una importancia y una función irremplazables en la gramática social. No obstante (y aquí se puede referir a lo que dice Lacan sobre el estadio del espejo como una época ilusoria), la idea del individuo morfémico no

¹¹ “Eit morfem er den minste meiningsberande eininga i eit språk. Eit morfem kan ikkje delast opp, kan ikkje spaltast. (...) Men morfemet *har* ikkje berre meining, det *reproduserer* meining kvar gong det vert brukt. Slik er det òg med det borgarlege individomgrepet. Ein reproduserer den ideologiske (og ikkje naturbestemte) strukturen det borgarlege individet er, kvar gong ein skriv ein biografi som om dette individet finst.” Mi traducción del noruego al español.

representa la realidad como es, puesto que no es nada más que una construcción socio-ideológica (Walton, *op.cit.*, pp.65-67).

En cuanto a la novela de Fuentes, Artemio Cruz parece tener esa visión del individuo cuando piensa en sí mismo en tercera persona en las secuencias de “él” del pasado. Así intenta verse como una persona completa, una unidad total que no se puede dividir en fragmentos más pequeños. Por lo demás, el hecho de que piense en sí mismo como “yo” desde su lecho de muerte en el presente, además de que tenga un diálogo con un tú sobre el futuro, demuestra que hay una fragmentación fuerte en cuanto a la identidad del protagonista. Es casi como si las tres voces de la novela no pertenecieran al mismo personaje; sin embargo, todas siguen teniendo el mismo referente. Otra vez se puede referir al estadio imaginario de Lacan: como el bebé, Artemio Cruz no deja de reflejarse en su espejo de la memoria desde su estado agonizante; sin embargo, la imagen fija que ve no es nada más que una ilusión. Además, tiene que reconocer ese malentendido en su lecho de muerte:

Ayer Artemio Cruz voló de Hermosillo a México. Sí. Ayer Artemio Cruz... Antes de enfermarse, ayer Artemio Cruz... No, no se enfermó. Ayer Artemio Cruz estaba en su despacho y se sintió muy enfermo. Ayer no. Esta mañana. Artemio Cruz. No enfermo: no. No Artemio Cruz no. Otro. En un espejo colocado frente a la cama del enfermo. El otro. Artemio Cruz está enfermo: no vive, no vive. Artemio Cruz vivió. Vivió durante algunos años... Años no añoró: años no no. Vivió durante algunos días. Su gemelo. Artemio Cruz. Su doble. Ayer Artemio Cruz, el que sólo vivió algunos días antes de morir, ayer Artemio Cruz... que soy yo... y es otro... ayer... (Fuentes, *op.cit.*, p.118).

Aquí en esta secuencia del “yo” Artemio se da cuenta de la fragmentación de su identidad al reflexionar sobre “el hombre de ayer” y “el hombre de hoy”, como si fueran dos individuos distintos. Ve a su doble – su gemelo – “en un espejo colocado frente a la cama del enfermo”. Este espejo puede representar su memoria: la memoria del hombre de ayer. Pero la imagen que ve no es Artemio Cruz, es otro. Como al niño del estadio imaginario que no puede

identificarse con su reflejo, eso le da al personaje principal de MAC una sensación de confusión y de alienación: Artemio no se identifica consigo mismo, algo que se refleja en la narración en el uso de pronombres personales diferentes, puesto que “es el lenguaje el que asume el mismo carácter incompleto que ofrecen las imágenes” (T. Hernández, *op.cit.*, p.95).

De hecho, la última meta de Artemio Cruz antes de desaparecer de este mundo es justamente reconocerse a sí mismo como un individuo – la unidad mínima capaz de expresar significado – completando así las voces polifónicas de su identidad. Además desea ser un hombre irreducible, lleno de sustancia, que contiene y que sigue reproduciendo sentido hasta su muerte – y también después – igual que el morfema gramatical.

3.2 La identidad reflejada en la ideología

Como ya he escrito, MAC se puede considerar una novela biográfico-alegórica, que a través de su protagonista representa un México posrevolucionario. Artemio Cruz es un joven idealista que sueña con un mejor futuro para su país, y que por eso decide combatir en la Revolución. No obstante, al igual que a muchos de sus compañeros de lucha, acaba por convertirse en un hombre cada día más cínico y oportunista; uno que no duda en engañar o ni siquiera matar para obtener lo que quiere. Después de la muerte de su único y verdadero amor, Regina (que muere por Artemio en la Revolución), el objeto deseado por el protagonista se transforma de uno ideológico en uno egoísta y materialista. Al fin y al cabo, muchos de los soldados ni siquiera se acuerdan de la razón por la que están luchando, como le dice el joven idealista Gonzalo Bernal (que es el hermano de Catalina, la futura esposa de Artemio) al protagonista mientras esperan el fusilamiento en la prisión de Perales:

(...) ve nada más cómo se han ido quedando atrás los que creían que la revolución no era para inflar jefes sino para liberar al pueblo. (...) Una revolución empieza a hacerse desde los

campos de batalla, pero una vez que se corrompe, aunque siga ganando batallas militares ya está perdida. Todos hemos sido responsables. Nos hemos dejado dividir y dirigir por los concupiscentes, los ambiciosos, los mediocres. Los que quieren una revolución de verdad, radical, intransigente, son por desgracia hombres ignorantes y sangrientos. Y los letrados sólo quieren una revolución a medias, compatible con lo único que les interesa: medrar, vivir bien, sustituir a la *élite* de don Porfirio¹². Ahí está el drama de México (Fuentes, *op.cit.*, p.291).

Según Gonzalo, la Revolución ha perdido todo su aspecto idealista; ahora sólo se ha convertido en una lucha entre caudillos. Para Artemio Cruz, ese discurso sobre lo absurdo que se ha vuelto la Revolución – “morir a mano de uno de los caudillos y no creer en ninguno de ellos” (ibid., p.290) – es lo que causa la hostilidad del protagonista hacia el hermano de Catalina. Ha de saber que tiene razón, pero le molesta su idealismo, un idealismo que Artemio ya perdió hace mucho. Por eso decide darle al coronel villista que los ha capturado la información que éste quería tener – para que no fusilen a Artemio y lo dejen libre. A Gonzalo Bernal lo deja morir a manos de los enemigos. Esta decisión y el sentimiento de culpa que le produce le van a perseguir al personaje principal hasta los últimos días de su vida, aunque insiste en seguir luchando contra ellos, justificándose a sí mismo.

Otra decisión que va a tener un gran impacto en la vida del protagonista es la de su hijo Lorenzo, que se va de México para luchar en la Guerra Civil Española (1936-39) y que, como consecuencia, muere allí de un ataque de los aviones enemigos. Su madre, Catalina, le echa la culpa a Artemio por habérselo llevado a su tierra en Cocuya, Veracruz, a los doce años para criarlo allí, lejos del universo maternal; además para dejarlo ir a la guerra en el extranjero, enviándolo así a la muerte. Por lo demás, era el idealismo del hijo mismo, además de la admiración por su padre que le hizo tomar la decisión de alistarse a la guerra en España, como lo escribió en una última carta a Artemio: “Yo no temo. (...) Me acuerdo de ti y pienso

¹² Porfirio Díaz (1830-1915) era presidente de México por un largo período desde 1876 hasta 1911 cuando empezó la Revolución Mexicana. A menudo caracterizado como un dictador, Díaz favoreció los intereses de latifundistas e inversores extranjeros, sin pensar en los de la población normal. Díaz procuró una mejor infraestructura y una modernización e industrialización de las ciudades durante su gobierno (Fuentes/ G. Boixo, *op.cit.*, p.392).

que no sentirías vergüenza, que harías lo mismo que yo. Tú también luchaste, y te daría gusto saber que siempre hay uno que sigue la lucha. Sé que te daría gusto. (...) Nunca olvidaré esta vida, papá, porque en ella aprendí todo lo que sé” (ibid., p.334). La ironía aquí es la idealización por parte del hijo de un padre que en realidad no merece esa admiración. Lorenzo representa todo lo contrario del protagonista: es un hombre valiente e idealista, alguien que muere por creer en la justicia. De hecho, el hijo es uno de los pocos héroes en la novela, y así llega a ser la antítesis del padre, quien a su vez funciona como antihéroe. Por lo demás, Artemio tiene que reconocer esa diferencia entre él mismo y su hijo cuando se encuentra en su lecho de muerte, ya que sigue insistiendo en que él ha tenido que ser un sobreviviente, como si fuera el destino que le había permitido sobrevivir a los demás. Sin embargo, la voz de las secuencias del “tú” no deja de recordarle de la verdad, una verdad que nunca se puede suprimir completamente:

TÚ leerás esa carta, (...) firmada Lorenzo: recibirás esa carta, leerás “Yo no temo... Me acuerdo de ti... No sentirás vergüenza... Nunca olvidaré esta vida, papá, porque en ella aprendí todo lo que sé... Te lo contaré cuando regrese”: tú leerás y escogerás otra vez: tú escogerás otra vida:

tú escogerás dejarlo en manos de Catalina, no lo llevarás a esa tierra, no lo pondrás al borde de su propia elección: no lo empujarás a ese destino mortal, que pudo haber sido el tuyo: no lo obligarás a hacer lo que tú no hiciste, a rescatar tu vida perdida (...) (ibid., p.339).

Aquí Artemio reflexiona sobre el poder de la elección; en cómo todo podría haber sido diferente si sólo hubiera seguido otro camino. También reconoce su deseo de que su hijo viviera el destino que él mismo nunca vivió, de que rescatara la vida que él perdió por siempre por haber elegido las soluciones más fáciles. De hecho, al decir que perdió su vida, admite que es un hombre muerto espiritualmente – a pesar de que siempre ha sobrevivido – mientras su hijo que murió por su fe en una causa justa, sigue vivo en el sentido de que era un hombre con integridad, un ser humano que sabía quién era y para qué quería luchar; no

fragmentado y oportunista como su padre. Es llamativo como el personaje principal no logra reunir los fragmentos quizá del más importante recuerdo de su pasado; la última vez que vio a su hijo – y que sólo se repiten las frases siguientes en su mente en las secuencias del “yo”:
“Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo” (ibid.). Artemio reconoce esta ironía, y como un último intento de consuelo, dialoga consigo mismo en futuro para así darse la esperanza de que todavía podrá hacer otra elección, de que aún no es demasiado tarde para seguir su verdadero destino y convertirse en otra persona, de que al fin y al cabo “tú no serás Artemio Cruz” (ibid., p.340).

Ahora bien, uno se podría preguntar si el protagonista de MAC no es como es por el hecho de que no tenga nada en que creer (salvo tal vez en la supervivencia y el oportunismo) y que por ende, no tenga nada para que luchar. Aquí me parece adecuado mencionar al teórico marxista francés, Louis Althusser, para quien la ideología y la sociedad juegan un rol significativo con respecto a la identidad individual. Influenciado por las teorías de Lacan, Althusser “replantea el concepto de ideología en función de lo “imaginario” lacaniano” (Eagleton, *op.cit.*, p.106), al decir que el individuo siempre se refleja en un cierto sistema ideológico – como el niño en el estadio del espejo – expresado entre otro por la religión, los medios comunicativos y la familia, y que al fin y al cabo es éste el que determina su identidad. Por lo demás, en ambos casos

(...) esta imagen es un reconocimiento equivocado porque idealiza la verdadera situación del sujeto. El niño no está realmente integrado como lo sugiere su imagen en el espejo. En realidad yo no soy el sujeto coherente, autónomo, que se genera a sí mismo, a quien conozco en esfera ideológica sino la función descentralizada de varios determinantes sociales. Hechizado por la imagen que recibo de mí mismo, me someto a ella. A través de esta “sumisión” me convierto en sujeto (loc.cit.).

No obstante, Althusser no subestima la importancia del individuo en la sociedad: según él, existe una relación significativa entre los dos, y se necesitan mutuamente el uno al otro para tener significado. En efecto, la sociedad es como un “sujeto” que se “dirige” al individuo personalmente, y que al reconocerlo de esta manera le da libertad, además de convertirlo en un sujeto autónomo (1968/1971, citado en Eagleton, *op.cit.*, p.106). Al comparar la sociedad con un sujeto, se puede referir de nuevo a las teorías lacanianas, pero esta vez a lo que dicen sobre el Otro y la importancia de éste en cuanto a la identidad individual. Como estructuralistas, tanto Lacan como Althusser enfatizaban el valor *relacional* más que el *esencial* en cuanto al individuo, es decir: como en la lingüística de Saussure el significante depende de los demás significantes para tener significado (véase por ejemplo Eagleton, *op.cit.*, p.62), puesto que ningún sujeto o ser humano puede tener valor sin relaciones con otros sujetos. Paradójicamente, es sólo a través del Otro – siendo éste otro ser humano, la sociedad o Dios – que el individuo puede ser autónomo, alguien que contiene sustancia e integridad (Althusser, *op.cit.*, citado en Eagleton, *op.cit.*, pp.105-106). En otras palabras, se trata de lo contrario de un ser fragmentado.

Aquí me parece pertinente referir al filósofo Emmanuel Lévinas (a quien volveré más tarde justamente con respecto al tema del Otro), quien también habla del “fracaso” del intento del yo de encontrarse a sí mismo, además de aislarse del mundo y así, del Otro: “(...) se disuelve la *referencia a uno mismo*, la idea de un yo que se identifica al volver a encontrarse. Fallan los intentos de reunión del yo consigo mismo. La interioridad no sería estrictamente interior. *Je est un autre*¹³” (1972, p.98). Según Levinas, el yo carece de un referente al cual se puede unir; sin una ideología, y sin dirigirse hacia su prójimo, la subjetividad se desvanece.

¹³ “(...) se dénonce la *réurrence à soi*, l’idée d’un moi qui s’identifie en se retrouvant. Les retrouvailles de soi et de soi se manquent. L’intériorité ne serait pas rigoureusement intérieure. *Je est un autre*.” Mi traducción del francés al español.

Je est un autre = *Yo es un otro*; cita de una carta del poeta francés Arthur Rimbaud a Paul Demeny de 15 de mayo 1871 (<http://www.mag4.net/Rimbaud/Documents1.html>).

La afirmación del poeta francés Arthur Rimbaud, “Je est un autre”, no sólo trata de la distinción entre sujeto y ego, identidad y otredad; también se puede referir a la posición empática del yo cuando se ubica en el lugar del otro, compartiendo el sufrimiento de éste (ibid., p.103). Hablaré más en detalle sobre el tema del otro en el próximo capítulo.

Volviendo a MAC, me parece justo decir que una de las razones por la fragmentación de la identidad del personaje principal es justamente la falta de una ideología o de algo en que creer. Con el paso del tiempo, se vuelve cada día más nihilista y sigue tomando las malas decisiones, o por lo menos adopta las más fáciles y cómodas. Es precisamente la ideología de Gonzalo Bernal que le enerva tanto a Artemio la que decide su suerte: ser fusilado por los villistas. ¿Para qué moriría él mismo si no va a servir de nada su muerte, si la Revolución de todas formas no tiene sentido? Por la falta de una trascendencia en su vida, el protagonista sigue sobreviviendo a los demás, disfrutando de un estilo de vida materialista y hedonista, como se deja observar en el episodio de la fiesta de su enorme residencia en Coyoacán, donde el protagonista celebra el Año Nuevo con todos sus conocidos y su amante, Lilia (Fuentes, *op.cit.*, 1955, diciembre 31, pp.343-362). Artemio sólo cree en sí mismo, como si él fuera su propio dios. Es llamativo leer cómo el anfitrión en su gran fiesta se sienta sólo para observar a los invitados bailar, mientras ellos siempre le guardan cierta distancia por el respeto al “más poderoso”. Sólo con una seña él ordena que bailen, tomen y coman, como si fueran muñecas sometidas a su poder (ibid., pp.353 y 355).

De hecho, varias veces en la novela el protagonista articula ciertas reflexiones sobre el tema de la religión, en particular en su lecho de muerte cuando un cura le da la absolución. Aquí el personaje principal no muestra ningún respeto por lo sagrado, hasta tiene pensamientos blasfemos hacia Dios y la salvación:

(...) ese cielo que es el poder sobre los hombres, incontables, de rostros escondidos, de nombres olvidados: apellidos de las mil nóminas de la mina, la fábrica, el periódico: ese rostro

anónimo que me lleva mañanitas el día de mi santo (...), que me caricaturiza en las revistas de oposición: ¿eh, eh? Eso sí existe, eso sí es mío. Eso sí es ser Dios, ¿eh?, ser temido y odiado y lo que sea, eso sí es ser Dios, de verdad, ¿eh? Dígame cómo salvo todo eso y lo dejo cumplir todas sus ceremonias, me doy golpes en el pecho, camino de rodillas hasta un santuario, bebo vinagre y me coronó de espinas. Dígame cómo salvo todo eso, porque el espíritu...

-... del hijo, y del espíritu santo, amen... (ibid., p.261).

En esta secuencia del “yo” en la novela, Artemio expresa su *hibris* (el deseo de ser Dios) al reflexionar sobre el poder que tiene sobre los demás; siendo el hombre temido y hasta odiado que es para los que lo rodean. Para él, no existe ningún dios salvador y condescendiente, o, si existe, no le importa: “Me cago en Dios” (ibid., p.218). Sin embargo, el personaje principal tiene que reconocer que si él mismo es su propio dios, no se trata de uno que quiera salvar, sino de un enemigo; un doble que ve en el espejo y que hace alusión a los dioses paganos, en particular a Pan, el dios de la fuerza y la potencia viril, que encarnan los valores de Artemio. Después de haber vencido a todos sus adversarios, sólo le queda vencerse a sí mismo: “(...) tu enemigo saldrá del espejo a librar la última batalla” (ibid., p.195). Así pues, la única esperanza de salvación que tiene el protagonista es la del recuerdo: espera haber dejado algo en esta vida para que no sea olvidado cuando ya no esté. También su propia memoria funciona como un “chaleco salvavidas”: al acordarse de sí mismo espera por fin unir los fragmentos distintos de su identidad y así ser un hombre íntegro, total – como los demás deberán recordarlo después de su muerte.

Por lo demás, se entiende que el personaje principal de MAC – a pesar de su actitud nihilista – es un hombre inseguro en cuanto a la existencia de Dios, y que al parecer esta cuestión le importa después de todo. En realidad teme morir y desaparecer, o caer en el completo olvido de los demás. Es por eso que Artemio intenta justificarse a sí mismo en su estado agonizante, acordándose de su pasado y del hombre que ha sido. Hasta recuerda las palabras del padre Páez, que habló sobre los males necesarios de la vida: uno no puede recibir

el perdón de Dios sin haber cometido un pecado. “Vivir es traicionar a tu Dios”; una creencia que implica que siempre seremos pecadores y que por ende nunca podemos vivir una vida impecable frente a los mandamientos de Él (ibid., pp.223-224). Artemio se acuerda de este sintagma para justificar las malas decisiones que ha tomado en su vida: todos los mortales son pecadores; él es mortal, por ende es un pecador. Esto implica que Artemio recibirá perdón, porque los pecadores siempre encontrarán merced frente a Dios.

Además de este recuerdo del protagonista mismo, el lector no puede evitar de notar la ansiedad de morir que siente Artemio cuando lo llevan en una ambulancia al hospital para operarlo en una de las últimas secuencias del “yo”: hay un intento desesperado de asegurarse a sí mismo de que sólo ha tenido un ataque, de que en realidad no está agonizando. Sin embargo, entre las palabras de autoconsuelo, también aparecen pensamientos que expresan una fuerte angustia frente al carácter absurdo de la vida y la muerte, además del miedo de ser olvidado. Finalmente se nota un temor de soledad o, más bien, un deseo de amor; tan desesperado que el protagonista empieza a invocar a Dios:

Dios Dios... ilumina a los que se quedan... hazlos pensar en mí de vez... en cuando... haz que mi memoria... no se pierda... (...) una voz perdida que... quiere resucitar... resucitar... seguir viviendo, continuar la vida donde la cortó la otra... muerte... no... volver a empezar desde el principio... resucitar... volver a nacer... resucitar... volver a decidir... resucitar... volver a escoger... (...) no te mueras sin razón... (ibid., pp.363-364).

El fluir de consciencia, con frases cortas e incompletas, refleja el estado delirante del protagonista, como ya está a punto de morir. Artemio sabe eso, y la inminente desaparición le da miedo. Además tiene que admitir que una vez muerto será olvidado cuando ya no esté, justamente por su soledad y su temor del amor, que han causado un gran vacío en su vida. Sólo otro ser hubiera podido verlo como un hombre entero y unir su identidad fragmentada. Tal vez es por esta razón que empieza a rezar, como un último intento de reflejarse en la

mirada de otro, en este caso en la de Dios. Para Althusser es la ideología que nos hace íntegros como seres humanos. Artemio Cruz sólo ha creído en sí mismo; no se ha reflejado en algo fuera de él. Como consecuencia, nunca ha podido ver su imagen completa: carece de la mirada de la sociedad o, para decirlo en términos del psicoanálisis, la del Otro. En el próximo capítulo discutiré en más detalle este fenómeno en relación con la identidad del personaje principal en MAC.

4. La ausencia del Otro en MAC

4.1 La imagen reflejada en la mirada del Otro. Unas perspectivas de Jacques Lacan y Emmanuel Lévinas.

Según Villanueva, una de las grandes diferencias entre las teorías de Sigmund Freud y las de Jacques Lacan se observa en la manera de considerar el ego. Para Freud éste es un agente de integración, mientras que para su discípulo francés la constitución del ego depende de la otredad (Villanueva, *op.cit.* pp.21-22). El hecho de que Lacan fuera estructuralista y que basara muchas de sus teorías en la lingüística de Saussure, sin duda ha contribuido a la idea de la formación del Yo como dependiente del Otro. Como es el caso de los componentes del lenguaje – los significantes – éstos carecen de significado cuando no se encuentran en un contexto, es decir: en relación con otros significantes. Por eso no se puede hablar de un valor *esencial*, sino *relacional*, cuando se trata de los componentes gramaticales. Esto es – según Lacan – también el caso del sujeto: para que el yo se constituya y tenga “sentido” y valor, depende de otros sujetos, es decir: la formación del yo depende del Otro. La aparición del Otro en la vida del sujeto sucede en el llamado estadio simbólico, cuando – representado por el padre – interviene en la diada madre-hijo y prohíbe el deseo incestuoso por parte del hijo hacia su madre, una teoría que se funda en la del complejo de Edipo de Freud. El padre personifica así la Ley para el niño, y por ende también el lenguaje y la realidad. Sólo gracias al Otro el hijo logra emanciparse del estadio del espejo donde ha estado obsesionado con su propia imagen ilusoria (además de la de la madre), como Narciso en la mitología griega. Sin embargo, la intervención del padre hace evitar un destino igual del mancebo mítico, y el niño es capaz de liberarse de su reflejo roto y pasarse al estadio simbólico donde por fin conoce la realidad, aun siendo esta realidad transmitida por el lenguaje (véase subcapítulo teórico 1.4).

También Emmanuel Lévinas habla de la importancia del Otro, aunque no desde una perspectiva psicoanalítica sino filosófica y fenomenológica. Según él, la filosofía ha tendido a pensar en la realidad o, más bien de los objetos o fenómenos, como sumisos a la consciencia humana, la cual tiene la capacidad de “conquistarlos” y de esta manera hacerlos “suyos”. Esto implica una reducción de lo que es considerado como Otro – el objeto ajeno – a lo que Lévinas llama lo “Mismo”, es decir: una identificación con el objeto, pero también una dominación de ello por parte del sujeto. Ahora bien, si esto es el caso con las cosas, ¿no será lo mismo con los seres humanos? ¿No se puede hablar de una guerra de imponer su poder sobre el otro, para intentar hacérselo “suyo”, igual que cualquier objeto? Para Lévinas, no se trata de una conquista de identificación en cuanto a las relaciones humanas: el Otro – es decir, nuestro prójimo – tiene que ser considerado como un “ajeno absoluto”; como una cara que no se puede dispersar en lo Mismo y que por ende no se puede convertir en nuestra propiedad. En este caso, amando al Otro sería parcialmente un acto narcisista, puesto que lo “transformamos” en nuestra propia imagen (véase Lévinas, 1998, pp.41-56). Sin embargo, la cara del Otro no se puede captar por el hecho de que abarque la infinitud misma:

La relación consiste en el encuentro con un ser absolutamente exterior. La infinitud de este ser, la cual no se puede abarcar justamente por su naturaleza, avala y funda lo exterior. No se parece a la distancia entre sujeto y objeto. El objeto, como lo sabemos, se integra en la identidad de lo Mismo. El yo lo convierte en uno de sus temas, y luego en su propiedad, su presa, su botín o su prisionero. La exterioridad del ser infinito se enuncia en la resistencia absoluta que ejerce contra todas mis fuerzas cuando apunta. Su epifanía no es una mera aparición de una forma en la claridad, perceptible o intelectual, ya es un No al poder. Su *logos* es: “No matarás”¹⁴ (ibid., p.50).

¹⁴ “Forholdet består i å møte et absolutt ytre vesen. Det uendelige ved dette vesen, som man nettopp av den grunn ikke kan inneholde, borger for og oppretter det ytre. Det ligner ikke på avstanden mellom subjekt og objekt. Objektet, det vet vi, integrerer seg i det Sammes identitet. Jeget omdanner det til ett av sine temaer og siden til sin eiendom, sitt bytte, sitt rov eller sin fange. Det uendelige vesens utvendighet tilkjenner seg i den absolutte motstand som det øver mot alle mine krefter når det bryter frem. Dets epifani er ikke blott og bar tilsynekomst av en form i lyset, sanselig eller intellektuelt, det er allerede et Nei til makten. Dets *logos* er: “Du skal ikke slå i hjel.”” Mi traducción del noruego al español.

De acuerdo con la teoría lacaniana, el prójimo visto como un Otro absoluto (e infinito) no es un espejo en el que el sujeto se puede identificar (donde sólo ve su propio reflejo), sino es uno donde se ve la cara del Otro; una cara que, al insistir en su libertad y otredad, paradójicamente forma y facilita el desarrollo del yo del sujeto. También hace al sujeto responsable hacia el mundo externo. Por lo consiguiente, es en el encuentro con la cara del Otro que se funda la ética. En lo siguiente discutiré cómo las perspectivas de Lacan y Lévinas pueden iluminar el análisis de MAC en cuanto al tema del Otro.

4.2 La ausencia del Otro en MAC

La teoría lacaniana sobre el Otro puede considerarse pertinente en el caso del protagonista de MAC. A Artemio Cruz le hace falta reflejarse en el Otro para que salga del estadio imaginario y que por ende se vea a sí mismo como una persona íntegra, con todos sus fragmentos unificados en una sola imagen. Como ya he mencionado antes, es por el trauma infantil de haber perdido a su único protector, el mulato Lunero, que decide no contar a nadie más en su vida: desde que fue matado su tío y Artemio escapó de la choza veracruzana “quería saberse solo, sin más fuerzas que las propias” (Fuentes, *op.cit.*, p.286; también véase el subcapítulo 2.2 en esta tesis). De hecho, antes de ese día fatal de su infancia, el protagonista había sido feliz, teniendo una vida sencilla en una choza en Veracruz haciendo velas y pescando con su tío, el hermano de su madre Isabel Cruz. Aunque no lo expresen con palabras, existe un amor fuerte entre el niño Cruz y el mulato, además de una gratitud silenciosa por la compañía del otro (Fuentes, *op.cit.*, pp.372 y 377). El día que Lunero le cuenta a su sobrino que se tiene que ir, Artemio detecta por primera vez una amenaza hacia su mundo feliz:

¿Quién iba a buscar al mulato, si no era para llevárselo de fuerza? Y la escopeta pesaba, con un poder que prolongaba la ira silenciosa del niño: ira porque ahora sabía que la vida tenía enemigos y ya no era ese fluir ininterrumpido del río y el trabajo; ira porque ahora descubría la separación (ibid., p.395).

Aquí se entiende que la amenaza que teme el protagonista es la de la separación: si Lunero desaparece, nada seguirá como antes y su paraíso de la tierra natal será perdido para siempre. Gracias a esta relación el niño Cruz ha tenido una vida sin preocupaciones, llena de inocencia y felicidad. Con la ruptura – la separación del Otro representado por Lunero – Artemio no solo pierde a su único lazo afectuoso sino también a sí mismo. Por lo demás, desde el momento que es expulsado de su paraíso infantil empieza a buscar maneras de reconstruirlo; no obstante, estos nuevos paraísos no son auténticos como el de su niñez, sino falsos y efímeros (Gyurko, *op.cit.*, p.60). Por ejemplo busca reestablecerlo en su relación con Regina, su compañera en la Revolución y la única mujer que realmente ha amado. Con ella, “ya habían roto los muros de la separación; ya eran dos y uno solo, para siempre” (Fuentes, *op.cit.*, p.180). Sin embargo, la relación con Regina se fundó en una mentira: Artemio inventa una historia de amor donde se encuentran por primera vez cerca del mar, cuando en realidad él la había violado y después la convenció de seguir estando juntos como si esa historia fuera la verdad. Hasta el mismo Artemio empieza a creerla; así se puede justificar a sí mismo, remplazando la realidad por una ilusión romántica (ibid., pp.185-186). Sólo gracias a Regina el personaje principal se puede ver como una persona pura; es como si ella fuera la salvadora de su alma reestableciendo su integridad y la inocencia perdidas de la infancia. De esa manera, Regina representa para Artemio el Otro en quien éste se puede reflejar: “Al contemplarla, se contemplaba a sí mismo” (ibid., p.177). Hasta el lugar de su primer encuentro inventado tiene un papel simbólico puesto que se conocieron cerca del mar: “¿No creíste que era un soldado más, buscando en qué divertirse? -No, no. No vi tu uniforme. Sólo vi tus ojos reflejados en el agua y entonces ya no pude ver mi reflejo sin el tuyo a mi lado”

(ibid., p.173). Se puede decir que el mar funciona como un tipo de espejo donde se reflejan los amantes; no obstante, necesitan el uno al otro para que sus propias imágenes sean reflejadas. Para decirlo de otra manera: sin el reflejo del otro, se pierden a sí mismos. Por lo demás, quien está diciendo esto no es Artemio, sino Regina; para el protagonista el hecho de reflejarse en ella quiere decir que la posee, que es su dueño (ibid., p.177), y que, como arriba mencionado, el amor que siente por ella puede considerarse un acto narcisista. En efecto, sólo usa la imagen pura de ella para justificarse a sí mismo y borrar sus errores del pasado. Por eso hay un doble simbolismo en cuanto al mar como lugar del primer encuentro: puede significar purificación por el hecho de que el agua limpie y absuelva el alma del protagonista (en realidad no es su propio reflejo que ve, sino la imagen pura de Regina); por otra parte hace alusión al mito de Narciso y la muerte, visto que el mar es un falso espejo en donde el que se refleja se puede ahogar. En efecto, cuando Regina muere en la Revolución es como si eso pasara: los amantes se caen en el mar, y no es sólo la imagen de ella que se disuelve, sino también la de Artemio. La realidad vuelve y él se convierte otra vez en una persona fragmentada sin ella. Por eso se puede decir que el paraíso reconstruido con Regina fue falso; ya que se había basado en una mentira estaba condenado a la destrucción.

Después de la muerte de Regina, el protagonista de MAC se vuelve aún más cínico y solitario y busca su integridad no al reflejarse en los demás, sino en sí mismo. Esto lo hace, según mi opinión, a través de la memoria y la autoconstrucción. De hecho, en varias ocasiones Artemio tiene la oportunidad de cambiar y así abrirse hacia el Otro. Esto ocurre justamente en las doce secuencias de “él” donde el personaje principal tiene que enfrentar una encrucijada en su vida. Un ejemplo de eso es el episodio del tres de junio de 1924, fecha en que tiene una discusión con su esposa, Catalina (Fuentes, *op.cit.*, 196-217). Ella no es feliz con él: tuvo que casarse con Artemio contra su propia voluntad después de que éste convenció a su padre, el terrateniente Gamaliel Bernal, de que adquiriera sus tierras para arreglar los

problemas que tenía con los campesinos que las utilizaban y que le debían dinero al hacendado. Además de estar triste por haber perdido su verdadero amor, un tal Ramón, Catalina le guarda rencor a Artemio porque está segura de que es culpable de la muerte de su hermano, Gonzalo Bernal. Aquí se podría hablar de un narrador omnisciente, pues, son las reflexiones de Catalina – no del protagonista – que dominan en esta secuencia de “él”. Por lo demás, el tema que reina en sus pensamientos es también el de la elección: no puede decidirse si seguir odiando a su esposo por su malicia del pasado, o si perdonarlo y amarlo. Por esta irresolución se siente débil, como una mujer dividida entre el día lleno de frialdad y rencor, y la noche cuando ella, a pesar de todo, se deja llevar por la pasión. Cuando por fin confronta a su esposo sobre el tema de su pasado, éste tiene la oportunidad de abrirse y confesar su culpa a Catalina. Sin embargo, aunque pide que ella lo perdone y olvide la razón verdadera por su matrimonio, no quiere hablar de su pasado, sino quiere borrarlo de la memoria de ambos. Al quedarse callado e introvertido no puede descargar su consciencia, lo que impide una verdadera unión con su esposa: “¿Por qué no le exigía ella la verdad – a él, incapaz de revelarla, consciente de que esta cobardía los alejaba aún más y lo hacía a él, también, responsable del amor fracasado – para que los dos se limpiaran de la culpa que, para ser redimido, este hombre quería compartir?” (ibid., p.215). Como se ve aquí, no es sólo el protagonista sino también su esposa que se siente culpable, y el hecho de que no logren comunicarse los hace alejarse aún más el uno del otro. Como ya observado, Artemio desea olvidar el pasado – desde que se fue de Veracruz en su infancia no ha querido mirar hacia atrás, sólo hacia adelante – y quiere que Catalina haga lo mismo. Por otra parte, ella intenta romper el muro que su esposo ha construido alrededor de sí mismo, como una protección contra el mundo exterior; cuando no lo logra, no hay más opción que quedarse en silencio. Así, la culpa que cargan sólo sigue creciendo con el tiempo; al no abrirse al otro y confesarle su culpa impiden el perdón y entonces también el amor. Como lo dice Gyurko, “tanto Catalina

como Cruz se retiran a una torre de individualismo que preserva el ego pero que impide su desarrollo espiritual” (*op.cit.*, p.64).

Por otra parte, Regina y Catalina no son las únicas mujeres en la vida del protagonista de MAC. También tiene dos amantes que aparecen más tarde en la narración, Lilia y Laura. En la secuencia de “él” del once de septiembre 1947 se narra el recuerdo del protagonista de una estancia con la primera, en un hotel cerca de una playa en Acapulco (*ibid.*, pp.247-260). Se entiende que se trata de una amante sólo para las vacaciones: Artemio no tiene nada más que una relación física con Lilia. No obstante, cuando ésta empieza a acercarse a otro hombre, un tal Xavier, Artemio no puede evitar sentirse celoso: le da miedo, como si algo pasara fuera de su control. Parece que en este episodio, cuando tiene un rival, tiene que reconocer que no posee a su amante, algo que había creído hasta ahora. Ella es una mujer libre, y al protagonista le duele entender que en realidad él no significa nada para ella; pudiera haber sido cualquier hombre. Al final comprende que lo que realmente desea es ser amado:

Comenzó a desear que Lilia bajase y recostara su cabeza sobre las rodillas enfraneladas, delgadas, duras. Sufría o se sentía herido, molesto, inseguro. Sufría con el misterio de ese amor que no podía tocar. Sufría con el recuerdo de esa complicidad inmediata, sin palabras, pactada ante su mirada con actitudes que en sí nada decían, pero que en presencia de ese hombre, de ese hombre hundido en una silla de lona, hundido detrás de la visera, las gafas oscuras... (*ibid.*, p.258).

Aquí se describen los celos y la inseguridad que siente Artemio al ver a Lilia con Xavier. Percibe el surgimiento de algo entre la mujer y el otro hombre; una comunicación de signos secretos, una felicidad que él no comparte: “¿Qué cosa se levantaba entre los jóvenes?” (*ibid.*, p.256). ¿Podría ser amor? Lo que es seguro es que se trata de un misterio, de una lengua que hablan los amantes y que Artemio no sabe entender. Por ende se siente confuso y herido, como si algo fuera de su control le robara un objeto que él había creído poseer.

Finalmente aparece otra amante de Artemio, Laura, una amiga de Catalina con quien tiene un apartamento en París para cuando quieran verse. Se hace entender que Laura está divorciada, mientras el protagonista todavía está casado con Catalina. En la secuencia de “él” sobre Laura (ibid., 1934, 12 de agosto, pp.305-315) ésta recibe una llamada de la esposa de Artemio; quiere comprarle a Laura un sofá para su departamento. Se entiende entonces que Catalina no sabe nada de lo que está pasando entre su amiga y Artemio. Después de esta conversación, Laura empieza a hablarle de su relación secreta con el personaje principal; que no pueden seguir escondiéndose para siempre y que él tiene que elegir entre Laura y Catalina. Por su parte, Artemio quiere guardar las apariencias y que todo siga como antes; no quiere hacer una elección:

-¿No estamos bien así? ¿Hace falta algo?

-Quién sabe. Puede que no haga falta nada.

(...)

-No te engañé. No te obligué.

-No te transformé, que es distinto. No estás dispuesto.

-Te quiero así, como hemos sido hasta ahora.

-Como el primer día.

-Sí, así.

-Ya no es el primer día. Ahora me conoces. Dime.

-Date cuenta, Laura, por favor. Esas cosas dañan. Hay que saber cuidar...

-¿Las apariencias? ¿O el miedo? Si no pasará nada, ten la seguridad de que no pasará nada.

(...)

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 (ibid., pp.314-315).

En vez de tomar una decisión, Artemio sólo huye de la situación. Hasta Laura lo dice: ella como su amante no ha sido capaz de transformarlo durante su relación – “No te transformé,

que es distinto. No estás dispuesto” – él sigue siendo el mismo que era cuando empezaron a verse. Al estar todavía casado con Catalina mientras ve a Laura en secreto, el protagonista no ha tenido que entregarse realmente a ninguna de ellas. Al contrario se ha quedado en un mundo cerrado, protegido entre los muros de su soledad.

La transformación de la cual habla Laura puede aludir a lo que la teoría lacaniana afirma sobre el rol de la otredad en la formación del yo. Parece que Artemio Cruz no entiende que su paraíso infantil en Veracruz se había basado en la relación con su tío, y que fue justamente la pérdida del Otro que causó la aniquilación de su mundo. Por ende intenta reconstruirlo de otras maneras, al llenar su vida de riquezas materiales y al convertirse poco a poco en un hombre poderoso de gran fama y alta reputación. Crea para sí mismo una fachada y un nombre impecables (todos saben quién es Artemio Cruz); no obstante, su nombre en realidad no tiene ninguna sustancia. Es, para expresarlo en los términos de Saussure, un significante sin significado: su nombre se oye por todas partes, sin embargo, el hombre que se esconde detrás del nombre es alguien vacío e incompleto, con una identidad que no corresponde con la unidad del significante *Artemio Cruz*.

Se puede hacer entonces una conclusión de los ejemplos discutidos en este subcapítulo: al no abrirse al Otro el protagonista de MAC no experimenta ningún cambio verdadero a través de la narración; por ende se puede caracterizar, como ya observado, como un personaje estático. Al reflejarse solamente en sí mismo y en el espejo roto de su identidad, Artemio Cruz no logra unir su yo en una entidad completa, ni siquiera en la muerte:

YO no sé... no sé... si él soy yo... si tú fue él... si yo soy los tres... Tú... te traigo dentro de mí y vas a morir conmigo... Dios... Él... lo traje adentro y va a morir conmigo... los tres que hablaron... Yo... lo traeré adentro y morirá conmigo... sólo...

(...) ya no sabrás... te traje adentro y moriré contigo... los tres... moriremos... Tú... mueres... has muerto... moriré (ibid., pp.404 y 405).

Aquí se entiende que las tres voces de la novela tienen el mismo referente; sin embargo, es como si pertenecieran a tres personas diferentes por causa de la fuerte fragmentación identitaria. Como se puede leer en la cita de arriba, el protagonista de MAC no sabe realmente si todas estas voces forman parte de su ego; no logra encontrar una totalidad – una imagen completa – al reflejarse en ellas. Me parece justo creer que el personaje principal, al haberse observado como un “él” del pasado, había esperado encontrar esa imagen unida de su yo. Por lo demás, en su momento de morir todavía no está seguro de si ese “él” se pueda identificar con su yo; además está el “tú” que funciona como un tipo de juez o un alter ego que complica aún más una unificación. Por eso, parece que el deseo de verse como un hombre íntegro es condenado a ser un proyecto fracasado por el hecho de que no haya ningún Otro en quien reflejarse en la vida del protagonista. En general, las personas que lo rodean han tendido a ser consideradas como objetos por Artemio, como se nota en particular en la relación con sus amantes. Para él, ellas no son nada más que posesiones que él ha logrado conquistar, cuya libertad y otredad no significan nada. Recurriendo a Lévinas, se puede decir que las hacen parte de *sí mismo*, absorbiéndolas e ignorando su responsabilidad con respecto a la epifanía de la cara del Otro. Sólo respetando *la otredad absoluta* de nuestro prójimo se puede fundar una relación humana profunda y auténtica. Al mismo tiempo, al hacer eso se deja que haya una verdadera formación, o, más bien, *una transformación*, del sujeto en el encuentro con el Otro.

Volviendo a MAC, por el hecho de no abrirse y respetar la otredad de las personas en su vida, Artemio tampoco se deja crecer o transformar. Por eso hay una paradoja en el momento de la muerte del protagonista: *los tres mueren* (yo, tú y él); no obstante, muere *sólo*. Sólo y fragmentado tiene que dejar la faz del mundo, además de traicionado por su única esperanza de unificación, que era el lenguaje.

5. Conclusión

En esta tesis me he propuesto hacer un análisis de *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes desde una perspectiva psicoanalítica. En primera instancia he comparado la novela con el género de la autobiografía, hablando de la identidad y la *autoconstrucción* en cuanto al protagonista. Según mi entender, tal comparación es válida por el hecho de que Artemio Cruz en su lecho de muerte empieza – igual que el autobiógrafo – a narrar su propia historia, algo que hace a través de una fusión entre la memoria y la autoconstrucción en las secuencias de “él” en la novela. Es el miedo de no tener un nombre y de ser olvidado que le hace al personaje principal de MAC en la última etapa de su vida recordarse y verse como *él* o, más bien, como una entidad fuera de sí mismo. Sólo así Artemio logra contemplarse como un hombre unido con integridad. Además, conserva la esperanza de la “inmortalidad”: al haber obtenido un nombre en esta vida, tampoco será olvidado después de su muerte. Esto concuerda con las ideas teóricas de Darío Villanueva de que se trata más de un proceso de construcción que de reconstrucción en los géneros biográficos: acumulando toda su identidad y su pasado en un significante – un “él” o un “yo” – el biógrafo crea a un nuevo personaje a través del lenguaje que no se refiere realmente a una persona preexistente. Esto es también el caso de Artemio Cruz en la obra de Fuentes: al recordarse como “él”, es posible considerarse como un hombre completo y no fragmentado. Sin embargo, todavía tiene que luchar contra las voces diferentes que constituyen su identidad en su lecho de muerte, respectivamente el yo semi-consciente que percibe las cosas que le están pasando en el presente; el tú – un tipo de alter ego – que comenta y juzga sus acciones y reflexiones desde el futuro; y finalmente el él que representa al protagonista del pasado, y que en realidad es Artemio Cruz visto desde afuera – como *otro* – por sí mismo. Es el hecho de que se acuerde como una entidad fuera de

sí mismo, narrando su propia historia por la mente, que le hace al personaje principal parecido al autobiógrafo. Se trata de la escritura o la memoria como medios de autoinvención.

Por lo consiguiente, de acuerdo con la tipología de los diferentes subgéneros de la novela elaborada por Bajtín, MAC se puede caracterizar como una *novela biográfica*, puesto que trata de la vida de un personaje en particular, pero también por el hecho de que el protagonista carezca de un desarrollo verdadero a través de la novela, uno de los rasgos más importantes de este subgénero. Las características de Artemio Cruz ya se han establecido; por lo demás, se puede decir que la identidad del protagonista consta de distintas voces o fragmentos, los cuales el personaje mismo intenta unificar en su lecho de muerte. A través de la memoria y la autoconstrucción procura verse a sí mismo como un hombre completo y unido.

Por lo demás, la novela de Fuentes también se puede considerar una *novela alegórica* dado que el protagonista puede interpretarse como una representación del mexicano posrevolucionario: en buena medida aparece como el “estereotipo” con un complejo de inferioridad en cuanto a su identidad nacional por la violencia y la injusticia cometidas contra él a través de la historia de su país. El personaje principal de MAC siente esa inseguridad, además de la fragmentación, después de haber sido expulsado de su paraíso infantil en Veracruz y cuando, más adelante, intenta crearse un nombre y una reputación para sí mismo en su vida adulta. Dando preferencia al poder y la riqueza en vez de las relaciones humanas y la honestidad, se convierte poco a poco en un hombre cínico y egoísta, además de perderse profundamente en su propio laberinto de soledad – como diría Octavio Paz.

Con respecto a la identidad – que ha sido un importante tema en esta tesis – encuentro válido afirmar que se trata de una identidad precisamente *fragmentada*. La falta de consistencia identitaria en el protagonista de MAC se manifiesta en el uso de los distintos pronombres personales en la narración. Artemio Cruz es consciente de esa fragmentación y de

la alienación de sí mismo, y esto le da el deseo de verse – además de acordarse – como un hombre completo e irreducible; alguien sobre quien los demás puedan decir *él es así*, o *esto es él*. Justamente por eso el personaje principal se acuerda de sí mismo como “él”, como si se tratara de *otro*; de un hombre total con contornos fijos en quien se encuentra un cogollo cubierto de las múltiples capas en que consiste su identidad; de una persona ya “establecida”, que carece de un verdadero cambio o transformación – al contrario, es alguien estático, petrificado, parecido al ser mítico¹⁵. Por lo demás, el ritmo y la estructura de las secuencias con las tres voces distintas siguen siendo iguales a través de toda la novela de Fuentes, lo que atestigua el fracaso de tal totalización. Para el desarrollo del tema de la identidad, he encontrado pertinente “seguir la tradición” de comparar el estadio agonizante de Artemio Cruz con el llamado estadio del espejo, concepto elaborado por Jacques Lacan. Igual que el niño que empieza a reflejarse en el espejo (y en las personas que lo cuidan) para encontrar su imagen completa, el protagonista de MAC intenta acertar el reflejo de un hombre total y unificado en la última etapa de su vida, justamente para delimitar su identidad o, más bien, su yo. Sin embargo, puesto que el estadio del espejo se puede caracterizar justamente como una etapa *imaginaria*, en realidad se trata de un período de ilusiones, según Lacan: la imagen que el bebé ve reflejada en el espejo no es real, al contrario: no es nada más que – precisamente – una imagen. Por otra parte, si el niño logra identificarse con su reflejo se siente feliz, y es así como se forma su ego, o, más bien, su yo. Al contrario, si tal identificación no tendrá lugar, el sujeto (el niño) siente una fragmentación, una enajenación a sí mismo: no parece existir ninguna relación entre la imagen y su cuerpo. Como ha sido argumentado anteriormente a este

¹⁵ Aquí hago referencias al drama del escritor noruego Henrik Ibsen, *Peer Gynt* (1867), y también a un trabajo sobre esa obra, *El sufrimiento infligido de Peer Gynt* (2011), de Rafael Jiménez Cataño. *El cogollo cubierto de múltiples capas* alude a la comparación de la identidad humana con la cebolla: buscándose a sí mismo, el protagonista Peer Gynt procura encontrar su propio “cogollo” – es decir, su núcleo – detrás de las varias capas en que consiste su identidad; no obstante, igual que en la cebolla, ese cogollo no existe. *El ser mítico petrificado* es una referencia a los *trols* en *Peer Gynt* que son seres míticos nórdicos con un gran valor simbólico en la obra en cuanto a la identidad: puesto que son petrificados, carecen del carácter dinámico de la identidad humana, por ende, nunca se pueden desarrollar ni transformar. La filosofía de los trols es que *te baste ser como eres* (Ibsen, 1867/ 1966, p.36: acto 2, escena 6; J. Cataño, *op.cit.*, p.1).

trabajo, es este tipo de alienación que el personaje principal experimenta en su lecho de muerte. En su caso, se trata de una búsqueda por la memoria y la introspección; sin embargo, no logra obtener una “unificación” de las partes en que consiste su identidad. Al contrario, al acordarse de sí mismo del pasado, su imagen sigue siendo un espejo roto, fragmentado, hasta el día de su desaparición final.

Como ya observado, ha existido desde el siglo XIX una idea del individuo irreducible, algo que se refleja en la manera de escribir biografías, según Stephen Walton. Parece que la meta de los biógrafos es la de “captar” a la persona biografiada para reconstruirla completamente en la obra sobre su vida. Así aparecerá un personaje con un carácter y personalidad fijos o, más bien, una entidad que no se puede “dividir” en partes menores. Para Walton, esta idea no es nada más que una ilusión: después de todo, se trata de una obra escrita, y es imposible presentar a un individuo totalmente como es o era en la vida real. El biógrafo siempre tiene que hacer elecciones escribiendo su obra, eliminando y hasta añadiendo ciertos hechos y rasgos en cuanto al biografiado y su vida. Es como si se creara un personaje completamente nuevo a través del lenguaje; uno que por los significantes “él” o “yo” se totaliza, pero que no tiene ningún referente en la realidad. Por eso se puede decir que se trata más bien de una construcción que de una reconstrucción el género biográfico, algo que concuerda con las ideas teóricas de Villanueva. Con respecto a la idea del individuo irreducible, Walton habla del individuo morfémico: igual que el morfema gramatical es la unidad mínima capaz de expresar significado en un idioma, el individuo lo es en la gramática socio-cultural, puesto que no se puede dividir en menores fragmentos. En otras palabras: el individuo es un ser completo con una sustancia y contornos fijos, algo que sin problema puede ser transmitido a la escritura, por ejemplo en una biografía. Me parece justo decir que también el protagonista de MAC – dado su estatus como personaje ficticio – procura verse a

sí mismo como un hombre total, no fragmentado, capaz de producir sentido en su propia vida, pero también en la de los demás.

Una de las razones para que Artemio Cruz no logra identificarse consigo mismo y que no deja de sentirse alienado, es el hecho de que no se refleje en algo fuera de su propio ser, como por ejemplo una ideología. Para el teórico estructuralista Louis Althusser, la identidad individual es determinada por un sistema ideológico (siendo éste por ejemplo una religión o la familia). No importa que la imagen reflejada sea ilusoria (igual en el estadio del espejo en la teoría de Lacan); al reflejarse en un sistema de valores fuera de sí mismo, el sujeto es capaz de obtener – paradójicamente – libertad y autonomía dentro de la sociedad. Sólo así la imagen de uno mismo puede ser completa, aunque esta imagen sea únicamente un reflejo. Con respecto al personaje principal de MAC, éste decide no confiar en nadie más que en sí mismo después de la muerte de su tío Lunero y de haber sido expulsado de la tierra de su infancia en Veracruz. Además termina perdiendo sus valores durante las batallas de la Revolución: reconociendo el carácter absurdo de la guerra, Artemio se convierte en un ser oportunista y materialista, sólo pensando en el bienestar de él mismo. Hubiera podido creer en el cariño, al reflejarse en el amor de su vida, Regina, que encuentra en la época revolucionaria. Pero con la muerte de ella, muere también la última esperanza de tener una relación auténtica y profunda con otro ser humano. Perdiendo sus ideales de la Revolución, además del amor, Artemio no tiene nada en que reflejarse para formar su propia imagen completa. Al contrario, elige buscarla dentro de su propio ser, reflejándose en la memoria y la introspección – no obstante, al confiar sólo en su poder, su nombre y su riqueza material, su imagen no se unifica, sino que sigue siendo rota. Cuando por fin se encuentra en la etapa final de su vida, el protagonista de MAC – igual que el autobiógrafo – desea ser acordado como una persona total, una entidad mínima; acumulando los fragmentos de su identidad en un solo significante: un “yo” o, en este caso, un “él”. Sin embargo, no hay identificación. La palabra no corresponde con el

referente; no se puede reconstruir un individuo a través de la escritura o del recuerdo, sino que se inventa una entidad nueva – una que no necesariamente tiene que ver con la realidad – gracias al lenguaje.

Asimismo, si se toman en cuenta las teorías de Lacan y Lévinas, la razón principal para que Artemio Cruz no logra identificarse consigo mismo es el hecho de que no se refleje en nada o nadie más fuera de su memoria y la introspección. Pierde sus ideales en la Revolución, además de las únicas relaciones auténticas que había tenido en su vida: primero, la relación entre el niño Cruz y su tío Lunero, y después su gran amor, la combatiente revolucionaria, Regina. Después de estas pérdidas, el protagonista no se atreve contar con nadie más que consigo mismo y su propio poder. Ahora bien, al volver a la teoría lacaniana de los órdenes imaginario y simbólico, se entiende el rol importante que juega el Otro con respecto al desarrollo del yo. Para Lacan, esta formación depende justamente de la otredad. Sin el reflejo del Otro no hay un desarrollo verdadero del ego; es como si el sujeto estuviera atrapado en la etapa imaginaria y no lograra pasar a la simbólica donde encontraría al Otro, además de la realidad y el lenguaje representados por éste. Al contrario, sigue viviendo en un mundo de ilusiones donde una de ellas es que la imagen completa reflejada en el espejo corresponde con la realidad; no llega al estadio donde se puede reflejar en otro sujeto, diferente de sí mismo, y así se obstaculiza el proceso de su formación.

Un filósofo que también habla de la importancia del Otro es Emmanuel Lévinas. Según él, ha habido una tendencia en la filosofía occidental de siempre querer transformar la otredad de los fenómenos del mundo a nuestras propias ideas o, más bien, nuestro propio modo de considerar la existencia, “conquistando” los objetos para que formen parte de lo Mismo. Esto sucede también en el encuentro con el Otro, es decir, los otros seres humanos. Sin embargo, es sólo respetando *la otredad absoluta* de nuestro prójimo que se puede crear

una relación humana auténtica, no conquistándola para que forme parte de mí mismo. La cara del Otro no refleja una imagen que es igual que yo; no obstante, precisamente por su otredad insiste en su libertad y autonomía, pero también en las mías, además de mi responsabilidad hacia el prójimo que es lo que constituye mi singularidad y carácter irremplazable.

Paradójicamente, es sólo al aceptar el Otro como un ajeno absoluto que el yo se puede transformar en una entidad libre, no fragmentada; no al buscar una identificación dentro de sí mismo. Hay una discrepancia entre el yo y su referente, lo que Lévinas describe como

(...) La distancia entre yo y mí-mismo, referencia imposible, identidad imposible. Nadie puede quedarse en sí mismo; la humanidad del hombre, la subjetividad, es una responsabilidad ante los demás, una vulnerabilidad extrema. El regreso a sí mismo se hace un desvío interminable. Anteriormente a la consciencia y la elección – antes de que la criatura se concentre en presente y representación para apropiarse esencia, el hombre se acerca al hombre¹⁶ (*op.cit.*, p.109).

Así, la subjetividad consiste en dirigirse hacia los demás, no a sí mismo. Ahora bien, para volver a MAC, me parece válido afirmar que es justamente la ausencia del Otro que le hace a Artemio Cruz un personaje estático, pero que – al mismo tiempo – no le deja considerarse un individuo completo. Para volver a la inocencia y al paraíso perdidos de la infancia, el protagonista no intenta reestablecerlos reflejándose en otras personas, sino que lo hace a través de la introspección: en vez de mirar hacia afuera, busca una imagen total en los distintos fragmentos de su identidad, respectivamente en el “yo”, el “tú” y el “él”. Después de su fuga de Veracruz, Artemio ha determinado nunca más volver a mirar hacia atrás; tampoco quiere depender de otra cosa que su propia fuerza. En sus relaciones amorosas futuras – con Regina, Catalina, Lilia y Laura – no logra entregarse plenamente, sino que sigue siendo un ser

¹⁶ “(...) Écart entre moi et soi, récurrence impossible, identité impossible. Personne ne peut rester en soi : l’humanité de l’homme, la subjectivité, est une responsabilité pour les autres, une vulnérabilité extrême. Le retour à soi se fait détour interminable. Antérieurement à la conscience et au choix – avant que la créature ne se rassemble en présent et représentation pour se faire essence – l’homme s’approche de l’homme.” Mi traducción del francés al español.

cerrado, pero al mismo tiempo actuando como si fuera el dueño de sus mujeres, haciéndolas partes de sí mismo, para decirlo con las palabras de Lévinas. Hasta una de sus amantes, Laura, le dice a Artemio que, a pesar de su relación, él no se ha transformado: sigue siendo el mismo que cuando se conocieron; no se ha dejado remodelar por la afección de ella. También el protagonista mismo tiene que admitir su fracaso en el amor; esta cosa extraña que nunca supo vivir y de la cual siempre tenía miedo: “(...) amor, extraño amor común que se agotará en sí mismo: te lo dirás a ti mismo, porque lo viviste y no lo entendiste al vivirlo: sólo al morir lo aceptarás y dirás abiertamente que aun sin comprenderlo lo temiste durante cada uno de tus días de poder (...)” (Fuentes, *op.cit.*, p.367). En efecto, Artemio Cruz no logra dejar el estadio del espejo donde sólo se refleja en sí mismo. Carece del Otro y por eso no hay un verdadero desarrollo de su ego. La transición del orden imaginario al simbólico se funda parcialmente en el amor, y es sólo a través de él que la existencia del Otro – pero también la mía – se puede probar, según Lacan: “(...) puedo en última instancia probar al Otro que existe, no por supuesto con las pruebas de la existencia de Dios cuyos siglos lo matan, sino amándolo¹⁷” (*op.cit.* (II), p.300). De esa forma, las teorías lacanianas afirman mi hipótesis del protagonista de MAC como un personaje estático y de la novela como una narración alegórico-biográfica. El personaje Artemio Cruz no tiene ningún cambio verdadero en la novela, y a mi modo de ver, este caso de *status quo* en cuanto a la identidad es un resultado justamente de la autorreflexión y la falta del reflejo del Otro en la vida del protagonista. Dado su estatus como personaje ficticio, su deseo era verse como un individuo irreducible, además de llegar a saber quién había sido antes de morir. Con esta seguridad tampoco se olvidaría tan fácilmente de él después de irse de este mundo. Sin embargo, en el día de su muerte, todavía no se siente unificado; no ha logrado acumular todas las capas de su ser en un solo significante.

¹⁷ “(...) je puis à la rigueur prouver à l’Autre qu’il existe, non bien sûr avec les preuves de l’existence de Dieu dont les siècles le tuent, mais en l’aimant.” Mi traducción del francés al español.

Al fin y al cabo, *La muerte de Artemio Cruz* no trata sólo de la muerte física del protagonista, sino también de la espiritual. El hecho de que no sea *uno* sino *varios* por no haber dejado formarse por nadie, quizá sea lo último que tiene que reconocer sobre su existencia; la última desilusión de Artemio Cruz.

Referencias

- ALTHUSSER, LOUIS (1968/1971). Citado en Eagleton, Terry (1983/1998).
- BAJTÍN, MIJAÍL M. (1979/1995). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI: pp.200-247.
- BARTHES, ROLAND (1968/2006). “La muerte del autor”. *Editorial Electrónica Cubaliteraria*. Número 51: artículo 4.
- BARTRA, ROGER (1987/1996). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Ciudad de México: Grijalbo.
- CASTILLA DEL PINO, CARLOS (1989). “Autobiografías”. En *Temas. Hombre, cultura, sociedad*. Barcelona: Península. Citado en Villanueva, Darío (1993).
- CATAÑO, RAFAEL JIMÉNEZ (2011). Internet. Disponible en: http://www.academia.edu/7732716/El_sufrimiento_infligido_en_Peer_Gynt
- CLIFFORD, JAMES L. (1970). *From Puzzles to Portraits*. London: Oxford University Press.
- COHN, DORRIT (1978/1983). *Transparent Minds*. Oxford: Princeton University Press.
- Citado en Wiese, Monica (2010). *La mimesis y la representación del cacique y la Historia en La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes y Arráncame la vida de Ángeles Mástretta* (tesis de maestría). Oslo: Universitetet i Oslo.
- DI VIRGILIO, PAUL (1980). “La muerte de AC: The relationship between innovation in the role of the personal pronouns in the narrative and reader expectancy”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Volumen V. 1: 93-100.
- DYBVIIG, DAGFINN DØHL Y DYBVIIG, MAGNE (2003). *Det tenkende mennesket. Filosofi- og vitenskapshistorie med vitenskapsteori*. Bergen: Fagbokforlaget.
- EAGLETON, TERRY (1983/1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

FOUCAULT, MICHEL (1969/ 1983). “¿Qué es un autor?” (conferencia). *Littoral*. Número 9.

FRASER, HOWARD M. (1982). “Through the Eye of the Camera: Some Film Techniques from *Citizen Kane* in *La muerte de Artemio Cruz*”. *Chasqui*. Volumen XI. 2/3: 47-54.

FREUD, SIGMUND (1899/ 1994). *Drømmetydning*. Spydeberg: J.W. Cappelens Forlag.

FUENTES, CARLOS (1959/1984). *Las buenas conciencias*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

(1962/2012). *La muerte de Artemio Cruz*. Edición de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra.

(1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz. Citado en Gutiérrez Mouat, Ricardo (2006).

(1994). “Liminar”, ed. *MAC*, p. 12-13. Citado en Fuentes, Carlos/ G. Boixo (1962/2012).

(1994). *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar. Citado en Fuentes, Carlos/ G. Boixo (1962/2012).

(1994). *Diana o la cazadora solitaria*. Madrid: Alfaguara.

(1987). *Cristóbal Nonato*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

GONZÁLEZ-DEL-VALLE, LUIS; GONZÁLEZ-DEL-VALLE, ANTOLÍN (1974). “La humanidad de Artemio Cruz y su proceso de auto-conocimiento”. *Chasqui*. Volumen III. 2: pp.53-55.

GUTIÉRREZ MOUAT, RICARDO (2006). “La muerte de Artemio Cruz, el boom y la teoría posmoderna”. *Literatura Mexicana*. Volumen XVII. 1: pp.29-42.

GYURKO, LANIN A. (1973). “Self-Renewal and Death in Fuentes’ *La muerte de Artemio Cruz*”. *Revista de Letras*. Volumen XV: pp.59-80.

HARRÉ, ROM (1989). “La construcción social de la mente: la relación íntima entre el lenguaje y la interacción social. En Ibáñez, Tomás (coord.): *El conocimiento de la realidad social*. Barcelona: Sendai Ediciones, pp.39-51.

- IBSEN, HENRIK (1867/1966). *Peer Gynt*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- JAMESON, FREDRIC (1986). "Third world literature in the era of multinational capitalism". *Social text*. Número 15: pp.65-88. Duke University Press.
- KITTANG, ATLE (1988). "Mellom psykoanalyse og diktning" de *Møtestadar*. Oslo: Det Norske Samlaget. En Kittang, Atle; Linneberg, Arild; Melberg, Arne y Skei, Hans H. (red.) (2003). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Univeristetsforlaget.
- LACAN, JACQUES (1966/1999). *Écrits I*. Paris: Éditions Points.
(1966/1999). *Écrits II*. Paris: Éditions Points.
- LEJEUNE, PHILIPPE (1986). *Moi aussi*. Paris: Seuil. Citado en Villanueva, Darío (1993).
- LÉVINAS, EMMANUEL (1998). *Underveis mot den annen. Essays av og om Levinas ved Asbjørn Aarnes*. Oslo: Vidarforlaget.
(1972). *Humanisme de l'autre homme*. Saint Clément de rivièrè: Fata Morgana.
- LOTHE, JAKOB; REFSUM, CHRISTIAN; SOLBERG, UNNI (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Segunda edición. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- LOUREIRO, ÁNGEL, G (1991). "La autobiografía y sus problemas teóricos". *Suplementos Anthropos* 29. Citado en Villanueva, Darío (1993).
- OLIVIER, FLORENCE (2007). *Carlos Fuentes o la imaginación del otro*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- ORDIZ VÁSQUEZ, FCO. JAVIER (1987). *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones. Citado en Villanueva, Darío (1993).
- PAZ, OCTAVIO (1950). *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- RASMUSSEN, RENÉ (1994). *Lacans psykoanalyse. En indføring*. København: Munksgaard.
- RICO, FRANCISCO (1974). *Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del Secretum*. Padova: Ed. Antenore. Citado en Villanueva, Darío (1993).

SAUSSURE, FERDINAND DE(1916/2013). *Cours de linguistique générale*. En Wunderli, Peter: *Cours de linguistique générale. Zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch mit Einleitung, Anmerkungen und Kommentar*. Tübingen: Narr Verlag.

TELLO HERNÁNDEZ, VANESSA (2008). “El personaje Artemio Cruz: un narrador frente al espejo de su novela”. En *Anuario de Letras Hispánicas. Glosas Hispánicas*. Volumen. 1. Universidad Nacional Autónoma de México.

<http://www.journals.unam.mx/index.php/alh/article/download/31794/29359>

VAN DELDEN, MAARTEN (1998). *Carlos Fuentes, Mexico and modernity*. Nashville: Vanderbilt University Press. Citado en Gutiérrez Mouat, Ricardo (2006).

VATTIMO, GIANNI (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós. Citado en Gutiérrez Mouat, Ricardo (2006).

VILLANUEVA, DARÍO (1993). “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”. En *Escritura autobiográfica*; Romera, José et al. Madrid: Visor.

WALTON, STEPHEN J. (2008). *Skaff deg eit liv! Om biografi*. Oslo: Det Norske Samlaget.

WIESE, MONICA (2010). *La mimesis y la representación del cacique y la Historia en La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes y Arráncame la vida de Ángeles Mástretta* (tesis de maestría). Oslo: Universitetet i Oslo.

ZUNILDA FARIAS, IRENE (2007). “Fragmentación y paradoja en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes”. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n. 36. Universidad Complutense de Madrid.

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/cfuentes.html>

Páginas de Internet:

<https://sml.sn.no/narsissisme>

<http://www.mag4.net/Rimbaud/Documents1.html>