

LA MUERTE COMO TEMA EN LA NOVELA MEXICANA CONTEMPORANEA

Teobaldo A. Noriega

A lo largo de la historia de la humanidad, desde la originaria sencillez primitiva hasta el complejo estado de civilización actual, la muerte —en su doble afirmación de idea y hecho físico— ha sido uno de los misterios más inquietantes para la conciencia universal. Como motivo literario, su presencia es tan antigua como la literatura misma, y sería difícil encontrar una cultura donde la religión, la filosofía, el arte, o las simples anécdotas populares aparezcan virtualmente desligadas de esta inquietud. En el caso concreto de México, tanto antes como después de la Conquista, la inquietud ha marchado paralela y complementaria a la vida, justificándose así la una con la otra. En *El laberinto de la soledad*,¹ Octavio Paz resalta el contraste de la muerte según la concepción azteca, frente a la idea cristiana traída por los españoles. El resultado de las dos es, según él, lo que define el sentido de la muerte en el México moderno. Para los aztecas la vida se prolongaba con la muerte y viceversa. La muerte no era para ellos el fin natural de la vida, sino una etapa más de un ciclo infinito. Los sacrificios tenían entonces una doble función: pagar una deuda contraída con los dioses, y prolongar la vida. El Catolicismo cambió radicalmente esta situación pues en él, contrario al concepto azteca, la salvación se lleva a cabo a nivel personal, y la muerte es así tragedia de cada individuo. En el fondo, sin embargo, Octavio Paz descubre un vínculo común.

El problema existencial del mexicano contemporáneo sigue moviéndose dentro de la

(1) Octavio PAZ: *El laberinto de la soledad*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México 1964.

misma inquietud aunque de manera algo distinta. La historia le ha señalado una irremediable pérdida de su identidad inicial con lo que la vida, en parte, ha sido despojada de su valor. Vida y muerte son inseparables, si a la primera se le quita su valor, la segunda también lo pierde. Como concluye Paz: la muerte mexicana es un espejo de la vida mexicana, afirmación que, sin ser llevada al extremo, puede ser cierta. En la literatura este tema ha tenido gran resonancia, alcanzando su especulación máxima en el contexto de la etapa revolucionaria iniciada en 1910. Si algo define a la literatura mexicana a partir de este momento es su morbilidad. Se vive para la muerte, dentro de la muerte. Si algo se combate es la vida, a la que por venganza, se le opone su contrario.

Nos proponemos estudiar aquí el sentido de la muerte en tres momentos culminantes de la narrativa mexicana contemporánea: *El luto humano* de José Revueltas, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, y *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. Escritores todos del período post-revolucionario, sus visiones e inquietudes se identifican en cuanto a la búsqueda de una forma más o menos concreta de definir el hombre y su angustia existencial en el presente momento. Si bien median algunos años entre la aparición de cada una de estas obras, los hilos comunicativos entre ellas son muchos, y corresponden a una identificación de preguntas y respuestas frente a la condición humana del ser mexicano.

EL LUTO HUMANO O SENTEMONOS A ESPERAR LA MUERTE

*El luto humano*² es la segunda novela de José Revueltas y, sin duda, la obra de él que mayor resonancia ha tenido tanto nacional como internacionalmente. Publicada en 1943, esta novela rompe radicalmente el molde narrativo precedente e inaugura la nueva etapa de sondeo existencial que caracterizará a la narrativa mexicana de las tres décadas siguientes. En su novela anterior, *Los muros de agua*, Revueltas nos había presentado un pequeño mundo infrahumano donde el factor común era un sentimiento individual de soledad, y la muerte era, a cierto nivel, una forma de escapismo. Esto, que ya señala la base de la temática revueltiana, no habría de quedar totalmente esquematizado allí. Sería en su obra siguiente donde el escritor llegaría a la mitificación de tal idea.

La muerte, en ésta más que en cualquiera otra obra de Revueltas, aparece no ya como presentimiento angustioso sino como una realidad tangible que amenaza a todos con su presencia. Veámoslo desde el comienzo mismo del relato:

La muerte estaba ahí, blanca, en la silla, con su rostro. El aire de campanas con fiebre, de penetrantes inyecciones, del alcohol quemado y arsénico, moviase como la llama de una vela con los golpes de aquella respiración última —y tan tierna, tan querida— que se oía. (p. 175)

Chonita, la hija de Úrsulo y Cecilia, está a punto de morir. El punto de partida es, ni más ni menos, un hecho concreto en la realidad a que está sometida cualquier familia. Como elemento de narración, sin embargo, tal hecho —que en otras circunstancias sería

(2) José REVUELTAS: *El luto humano*, *Obra literaria*. Tomo I, Empresas Editoriales, México 1967. Todas nuestras citas corresponden a esta edición.

simple— adquiere dimensiones imprevistas de las que participa el lector llevado de la mano por un narrador —testigo que sabe, a la perfección, seguir paso a paso el recorrido de esa muerte:

Dentro de algunos minutos abandonaría la silla para entrar bajo el mosquitero y confundirse con aquel pequeño cuerpo entre las sábanas. Si no por qué la respiración, si no por qué los golpes. (p. 175)

Úrsulo, el hombre incrédulo, incapaz de aceptar la religiosidad de su mujer, es el portavoz de una conciencia que a lo largo del relato contrasta, en su observación de la muerte como destino final, la reminiscencia de una actitud primaria, precortesiana, y la duda metódica resultante de la visión cristiana importada con la Conquista. De aquí que, al confirmarse la muerte de Chonita, y al no poder negarse más a buscar al sacerdote que habrá de administrar —según el impuesto ritual cristiano— los santos óleos, su primera reacción es señalar este contraste:

Siempre un cura a la hora de la muerte. Un cura que extrae el corazón del pecho con ese puñal de piedra de la penitencia, para ofrecerlo, como antes los viejos sacerdotes en la piedra de los sacrificios, a Dios, a Dios en cuyo seno se pulverizaron los ídolos esparciendo su tierra, impalpable ahora en el cuerpo de la divinidad. (p. 176)

A lo largo de la narración esta preocupación continúa, sin verdaderamente resolverse, intensificándose así la nebulosa que envuelve este mundo. Con rabia, con rencor, sale Úrsulo en busca del sacerdote, y con su salida la acción se abre a una serie de acontecimientos a través de los cuales la presencia de la muerte cubre y determina el resto de la realidad. La acción inicial del relato tiene dos focos: uno estático, representado en la choza de Úrsulo y Cecilia; y otro en movimiento, que es el de Úrsulo hacia la casa del cura, su regreso a la choza, y los episodios intermedios. La muerte, como hecho físico, está en el primer foco, en la choza donde se organiza un velorio al que asisten los vecinos. La muerte, como presencia insalvable y permanente, sigue los pasos de Úrsulo, muestra su cara amenazante al encontrarse éste con Adán, y logra definiciones mayores al encontrarse estos dos hombres con el sacerdote. La acción, como luego se verá, culmina en un tercer foco, primero móvil y luego estático, representado en el *éxodo* final de todos hacia su último destino. Veamos cómo la muerte define la realidad de cada uno de estos centros.

“Habían llegado primero Calixto y su mujer, llamada La Calixta. Más tarde Jerónimo Gutiérrez y la suya. Todos eran flacos y feos” (p. 195). Estos son los seres humanos encerrados en la choza junto a una madre que acaba de perder a su hija. **Revueltas** los define en su ausencia de vitalidad. Han llegado aquí con lo único que tienen: su tristeza y su tequila; sin flores, “porque la pobreza era muy grande y flores no se podían encontrar en sitio alguno” (p. 195). Son éstos unos seres miserables cuya propia existencia no alcanza a ser justificada. La muerte de Chonita no es un hecho aislado, sino algo ligado a un castigo infinito por una culpa que nunca llega a aclararse. Esta es precisamente la inquietud que atormenta a **Revueltas**, incapaz de resolver enteramente el dilema. La tesis, hasta el punto en que está allí presentada, no deja dudas: es una agonía engendrada por el cristianismo que, con su imposición, despojó al hombre de una posibilidad que en otras condiciones hubiera utilizado: “De ser posible hubiesen sacrificado a un ser humano sa-

cándole el corazón para ofrecerlo a la Divinidad vengativa” (p. 195). Ahora, sin embargo, sólo les queda el consuelo de la oración. Una oración que, como todas las que forman el rito católico, acusa al hombre de un pecado por él desconocido, pero del que se considera culpable. De esta manera vemos entonces que el sentido de la muerte aparece explicado en esta obra por el aspecto religioso que domina la vida. Del pánico colectivo surge la oración en que se pide clemencia, perdón y piedad. **Revueltas**, habiendo sentado las bases de ese sufrimiento, plantea de inmediato lo que constituye el drama de esa realidad: “Eran ellos los muertos; los que comparecían ante el pequeño cadáver, tribunal helado con pies, con labios y un vestido amarillo” (p. 196). El comienzo trágico de ese destino lo ve **Revueltas** representado en el símbolo mismo de la nación mexicana, el águila y la serpiente, donde, como en uno de esos “caprichos” de Goya, se encierra cabalmente la morbosidad que enluta la realidad humana: “Una víbora con ojos casi inexpresivos de tan fríos, luchando, sujeta por el águila rabiosa, invencibles ambas en ese combatir eterno y fijo sobre el cacto doloroso del pueblo cubierto de espinas” (p. 197). La alegoría no puede ser más explícita.

Al salir Úrsulo de su rancho, ha venido a dar en el rancho de Adán, casi sin proponérselo. Los dos representan una dualidad en oposición, cuya rivalidad puede sólo ser definida con la muerte de uno de ellos. Con algo de humanos, sin embargo, sobrecogidos por la muerte de Chonita, aceptan un pacto de ayuda para llegar hasta el cura quien los recibe desconfiado, tratando de descubrir lo que verdaderamente había en el interior de estos dos hombres. Si por Úrsulo nos habíamos enterado de los crímenes de Adán, de las vidas o muertes que debía, por el sacerdote nos enteramos ahora de una valoración que define no solamente la identidad de estos tres hombres, sino de la nación mexicana. Adán “representaba a las víboras que se matan a sí mismas con prometeica cólera cuando se las vence. A todo lo que tiene veneno y es inmortal, humilladísimo y lento” (p. 187). Úrsulo, con su apariencia medio viva y enigmática, con su certeza del desconsuelo, lo hace llegar a la clarificadora y definitiva conclusión de que los muertos entierran a sus muertos: “Los muertos entierran a sus muertos en este país... Y este país era un país de muertos caminando, hondo país en busca del ancla, del sostén secreto” (p. 188). Y él, el representante de Cristo, no es más que el vocero de una “iglesia viva, sin ubicación, junto a la muerte mexicana que iba y venía, tierna, sangrienta, trágica” (p. 191).

Al llegar a este punto del planteamiento, el lector no puede ignorar más los límites simbólicos alcanzados por aquella muerte real, inicial, que sirve como punto de partida. No es la muerte aislada de Chonita, sino la muerte de quienes en ese momento la rodean y, por extensión, la muerte de toda la nación mexicana. **Revueltas** ha hecho aquí, mediante la simbiosis de factores religiosos y políticos, el esquema definitivo de la tragedia existencial de un país. Como bien logra expresarlo el cura:

Aquellos dos hombres caminando, eran su iglesia; iglesia sin fe y sin religión, pero iglesia profunda y religiosa. Lo religioso tenía para su iglesia un sentido estricto y literal: re ligare, ligarse, atarse, volver a ser, regresar al origen o arribar a un destino; aunque lo trágico era que origen y destino habíanse perdido, no se encontraban ya, y los dos hombres caminando, los tres hombres caminando, dos y tres piedras religiosas bajo la tempestad, eran tan sólo una vocación y un esfuerzo sin meta verdadera (p. 192).

El asesinato de Adán a manos del cura, del que no nos enteramos sino mucho más adelante, cierra la acción de lo que hemos llamado aquí segundo foco narrativo.

En ningún momento ha sido la naturaleza benigna con estos seres. La tierra que habitan, fructífera en algún tiempo, hoy es árida, avara y yerma. Si permanecían allí era por una forma desmedida de obstinación que hacía más amargos sus destinos. Una rápida mirada a las descripciones de **Revueltas** define la lobreguez de esa naturaleza: “Úrsulo salió entonces a la noche, sujetándose el jorongo, y experimentó la impresión de haber penetrado en un gran ojo oscuro, de ciego furioso” (p. 178). El aire que entra en la sala donde velan a Chonita es comparado a una mariposa que “volaba con sus alas sin ojos y afuera la noche: era una vibora reptante, agrandándose sin cesar”.³ Y, en fin, toda la tierra que habitan, tal como la ve el sacerdote es: “... desgracia de tierra apenas con sus cactus llenos de ceniza y agrio jugo de lágrimas remotas, hundidas en lejana geología” (p. 189). La catástrofe señalada por la creciente del río, esa culebra que en todo momento ha conservado su secreta amenaza, da lugar al tercer foco de acción en el relato, al iniciarse la huída de la tribu hacia su destino fatal:

Preparábanse para el éxodo, para la palabra bíblica que expresa búsqueda de nuevas tierras. Palabra con esperanza, aunque remota, en los bárbaros y alentadores libros del Viejo Testamento, pero fría, muerta, aquí en este naufragio sin remedio de hoy (p. 206).

Revueltas se las arregla para crear la posibilidad de una esperanza; una ilusión, sin embargo, que de inmediato viene a ser destruída aumentando por lo mismo lo fatal del dilema. La posición de **Revueltas** no podría ser más pesimista, pero corresponde al determinismo que sirve de base a su mundo. El viento apocalíptico ha llegado, y para el sufrido hombre, conocedor de un verdadero calvario en lo que correspondería llamar su vida, no le queda sino una forma de redención: su muerte. Esta es la revelación postrera y esencial, o lo que es lo mismo, una nueva forma de definir la existencia.

Paradójicamente, es en el momento en que cada uno de estos personajes se prepara a esperar su muerte cuando el ambiente de la narración se llena de vida. La jugada de **Revueltas**, aunque irónica, se torna efectiva: en el momento final los contrarios se unifican. La historia que primero conocemos en esta parte del relato es la de Cecilia y su amor por Natividad, el representante de un ideal que esperaba salvar aquella tierra, finalmente asesinado por Adán, resultando esto en la unión de ella con Úrsulo. De inmediato conocemos la sorprendente historia de Úrsulo, hijo de una semi-diosa indígena y un hacendado muerto a manos de la Revolución. Este, sin duda, es el vocero de una ambición de regreso a la matriz originaria, representada en los valores destruídos a lo largo de una historia que se define mediante una completa alienación: “Comprendía hoy, frente a su propia muerte, que en verdad no era este su reino. Que estaba muy lejos del mundo de los hom-

(3) No hay duda de que la morbosidad con que **Revueltas** mira el símbolo tradicional de México, el águila y la serpiente, determina su recurso a esta imagen para definir lo trágico que puedan encerrar la noche y el río.

bres: apartado, extraterrenal, hijo de diosa. Su reino mostrábase vacío, vencido. Ruinas a uno y otro lado, y una sed: la piedra que aspira a vértebra imponderable, pez, reptil, pájaro, árbol. La madre piedra, inmensa, sepultada. Génesis oscuro” (p. 222). La inutilidad de la vida hasta allí vivida resume también la existencia del sacerdote en su evaluación final: “Todo su pasado era un error triste donde no hubo un solo momento de victoria” (p. 225). Calixto, aunque considerado por el narrador-testigo como el más fuerte, tampoco tiene una historia victoriosa que contar. La técnica narrativa, en esta sección de la obra, es retrospectiva (*flashback*), con lo que resulta un interesante juego estructural que habrá de repercutir en *Pedro Páramo* de Rulfo, y que está destinado a confundir estratégicamente los hilos invisibles que podrían separar los extremos vida y muerte.

En cada uno de los diferentes focos narrativos en que hemos centrado nuestro análisis vemos cómo la realidad, cualquiera que ella sea, está invadida por la presencia de la muerte. Se partió de una muerte como hecho natural, la de Chonita. El simbolismo se extendió hasta encontrar la muerte que cada uno de estos seres llevaba dentro, respondiendo a un fatalismo determinado en parte por su vivir histórico, y se llegó a la revelación final de que, inútil la vida, la redención única y posible estaba en la preparación para un morir definitivo. Entonces se sentaron en la azotea, aún no inundada por la corriente, a esperar pacientemente que los zopilotes bajaran por ellos. En realidad, no iban a morir ahí porque desde mucho antes ya estaban muertos. Como había llegado a comprenderlo Úrsulo, la muerte no es morir, sino lo anterior a ello. Una tesis en que *Revueltas* define la angustia existencial mexicana.

PEDRO PARAMO: VIDA ES MUERTE Y VICEVERSA

El fatalismo descubierto en la obra de *Revueltas* alcanza, sin duda, su manipulación máxima en *Pedro Páramo*,⁴ la única novela publicada hasta hoy por Juan Rulfo, en donde lo trágico de la existencia humana se define mediante una interrelación funcional de los extremos vida y muerte. Básicamente la actitud en las dos obras tiende a identificarse, si bien la diferencia está en la estructura mediante la cual es presentada.

La obra de Rulfo, estructural y temáticamente, está dividida en dos partes. La primera se abre con la conciencia de Juan Preciado que hace el recuento de su llegada a Comala: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (p. 7), y de cómo se enteró, por el arriero Abundio, de que su padre había muerto hacía años. Juan entra entonces en un Comala completamente desolado, para encontrarse con una serie de almas que andan en pena y que, poco a poco, unirán a las suyas su propia muerte. El relato es presentado de tal manera que el lector acepte, sin mayores limitaciones, la presencia o existencia viva de los personajes-almas con que se encuentra Juan Preciado, una ilusión que dura hasta el encuentro de Juan con el personaje siguiente que a su vez negará la existencia del anterior. Abundio, el primero de ellos, le recomienda que vaya a casa de Eduviges; él va, y la encuentra esperándolo. Pero al decirle quién le dio su dirección la respuesta obtenida es ya una advertencia del absurdo que nos espera en ese mundo: “No debe ser él. Además, Abundio ya murió. Debe haber muer-

(4) Juan RULFO: *Pedro Páramo*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México 1969.

to seguramente. ¿Te das cuenta? Así que no puede ser él” (p. 20). Esto que podría ser simplemente una revelación aislada se convierte en el patrón determinante de los encuentros posteriores. Damiana Cisneros niega la presencia viva de Eduviges Dyada, para luego desaparecer ella a su vez. La pareja incestuosa que Juan encuentra al final intensificará, con su drama representado en el pecado en que viven, el destino fatal que ha estado esperándolo.

Esta primera parte de la obra queda señalada por la muerte del personaje a través del cual el lector ha penetrado en la nebulosa infernal de Comala:

El calor me hizo despertar al filo de la medianoche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que necesitaba para respirar... No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre.

Según el enfoque narrativo, la obra abre aquí su segunda parte. Juan Preciado está en una tumba, enterrado junto con Dorotea, y el lector descubre entonces que todo lo hasta entonces acontecido es el recuerdo de Juan contado a Dorotea dentro de la tumba. Estamos entonces en un inmenso cementerio donde, dentro de sus respectivas sepulturas, los muertos hacen el recuento de sus vidas, revelando así la historia pasada de Comala.

Paralelo a ésta, en la primera parte, hay un diferente nivel de realidad presentado al lector por una voz en la tercera persona que repetidamente interrumpe los recuerdos de Juan Preciado. De esta forma nos enteramos de la vida de Pedro Páramo cuando niño, su amor por Susana, su precaria existencia, la muerte violenta de su padre, y su propia conducta subsecuente con la cual se transformó en un señor feudal. Nos enteramos también de un acontecimiento posterior, la muerte de Miguel Páramo, y la actitud del padre Rentería al negarse a absolverlo, a causa de sus pecados. Estructuralmente la segunda parte es un paralelo de la primera. Ahora el lector sabe que las voces que escucha pertenecen a gente que ya está muerta: Juan Preciado, Dorotea, Susana, y una cuarta voz masculina no identificada, que pertenece a una víctima de las acciones de Pedro Páramo. El otro nivel, el de la narración en tercera persona, continúa, presentando incidentes particulares en las vidas de los personajes principales, especialmente Susana San Juan y Pedro Páramo, el fracaso de su unión, la muerte de ella, y la de Pedro Páramo mismo tiempo después en manos de Abundio.

Rulfo, en un impresionante juego estructural-narrativo, ha destruido los límites convencionales que han separado tradicionalmente a la vida de la muerte. En la primera mitad, la muerte contamina la vida; en la segunda, la vida contamina la muerte. A pesar de la doble perspectiva, la muerte prevalece sobre la vida, siendo ella el único y verdadero presente. Es decir, que la vida, al conocerla nosotros, está allí presentada como algo ya pasado. Como bien anota Joseph Sommers, *Mientras que las dos mitades de la novela cambian su perspectiva, como si la narración fuera proyectada por lentes invertidos, el elemento dominante en ambas es la muerte, encuéntrase el enfoque en el sujeto o en el objeto.*⁵

(5) Joseph SOMMERS: *Yáñez, Rulfo, Fuentes: La novela mexicana moderna*. Monte Avila Editores, Caracas 1969; p. 106.

Todo en esta novela tiende a hacer desaparecer los límites entre vida y muerte. **Rulfo**, de una manera bastante efectiva, penetra en la conciencia mexicana y desde allí nos da un daguerrotipo morboso, pero definidor, de la existencia. La muerte es un acontecimiento de lo más natural, que no parece oponerse a la vida sino completarla, hacerla total. Se nota así como todos estos seres reaccionan casi inalterados frente al conocimiento de la muerte. Cuando Juan Preciado le revela a Eduvigés el deceso de su madre, la actitud de ésta revela lo sutil del suceso: "Entonces esa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí. Ahora lo entiendo. ¿Y cuánto hace que murió?" (p. 14). Cuando a Eduvigés se le presenta el ánima de Miguel Páramo, muerto al desbocarse su caballo, ella lo toma con la mayor naturalidad y simplemente le dice: "Mañana tu padre se torcerá de dolor. Lo siento por él. Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirte de mí" (p. 26). Reacción semejante tiene Susana San Juan al enterarse de la muerte de su padre: "Entonces era él —y sonrió—. Viniste a despedirte de mí —dijo, y sonrió" (p. 94).

Esta aceptación de la muerte como algo normal resulta, por una parte, del desencanto de los diferentes personajes con su propia vida, y, por otra, de ese sentido religioso de culpa, que constantemente les recuerda las consecuencias de una caída desafortunada. Esto es lo que Dorotea tan claramente expresa a Juan Preciado, al hablarle del cielo de Comala:

Hacia tantos años que no alzaba la cara, que me olvidé del cielo. Y aunque lo hubiera hecho, ¿qué habría ganado? El cielo está tan alto, y mis ojos tan sin mirada, que vivía contenta con saber dónde quedaba la tierra. Además, le perdí todo mi interés desde que el padre Rentería me aseguró que jamás conocería la gloria. Que ni siquiera de lejos la vería... El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora (p. 70).

El planteamiento no está lejos del de **Revueltas**. Esta vida es un infierno o, como la define el padre Rentería, un valle de lágrimas. La muerte completa un ciclo necesario, pero esto no quiere de ninguna manera decir que esa muerte, como tal, está solamente al final de la vida. No, está allí, al lado del otro extremo, en un juego de combinaciones directas. No estamos en un mundo donde los dos extremos se encuentran distanciados, porque desde el presente en que están, que es su muerte, el pasado queda cubierto por una realidad del todo morbosa. El resultado de lo que ha hecho **Rulfo** es, como bien ha señalado **Luis Mario Schneider**,⁶ una mitificación de un aspecto importante del modo de ser mexicano, cuya visión del mundo (*Weltanschauung*) queda determinada por un fatalismo ancestral.

Comala, mientras estaba viva, era un infierno. Abundio, al comienzo de la narración la define así: "Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobiya" (p. 10). El padre Rentería, hablándole de esta desgracia natural a un colega, le

(6) **Luis Mario SCHNEIDER**: "Pedro Páramo en la novela mexicana: ubicación y bosquejo". *La novela hispanoamericana actual, compilación de ensayos críticos*. Angel Flores y Raúl Silva Cáceres, Eds. Ed. Las Américas, Nueva York 1971; pp. 123-144.

dice: "Allá en Comala he intentado sembrar uvas. No se dan. Solo crecen arrayanes y naranjos; naranjos agrios y arrayanes agrios. A mí se me ha olvidado el sabor de las cosas dulces" (p. 76). En fin, como se lo dice a Susana su padre alguna vez: "Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Este es uno de esos pueblos, Susana" (p. 87). Por lo tanto allí, mientras aparentemente hubo vida, rondó siempre la muerte. En contraste, cuando la muerte llegó, todos, dentro de sus sepulturas, ganaron conciencia retrospectiva de sus vidas. Esto, en lo esencial, es un planteamiento fatalista de la vida que, en parte, es el mismo choque con la redención cristiana que no puede aceptar a su vez José Revueltas. Ambas actitudes, la de Revueltas y la de Rulfo, en su esencia se identifican: la vida, tal como existe para el hombre, es una forma móvil de muerte. Una maduración de la técnica, y un control genial en la manipulación de su mundo, le dieron a Juan Rulfo la oportunidad de lograr cabalmente lo que ya nacía en *El luto humano* de Revueltas, la mitificación de un sentido fatal de la existencia.

LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ: EN LA FINITUD ESTA LA ANGUSTIA

Carlos Fuentes es uno de los escritores contemporáneos que más se ha preocupado por descubrir los límites de una inquietud permanente en casi cualquier forma expresiva mexicana: la mexicanidad. Ya hemos visto en qué medida el sentido de la muerte define en parte la agonía ontológica del México moderno. De una manera un poco diferente trataremos de observarlo también en la novela mejor conocida de este escritor. *La muerte de Artemio Cruz*⁷ relata la vida de un hombre, retrospectivamente, desde el momento presente en su lecho de muerte, hasta el acto mismo de su nacimiento. Una línea temporal que en el relato parte del 10 de abril de 1959, y termina el 9 de abril de 1889, cubriendo así una existencia de 70 años. El relato de esta vida llega a nosotros mediante un juego combinado de tres diferentes puntos de vista del narrador: el YO, representado en un interminable monólogo interior del protagonista en su lecho de muerte; el TU, que corresponde a la voz de la conciencia del YO; y el EL, indicador de la presencia de un narrador omnisciente. El movimiento estructural es circular y queda señalado por la perspectiva narrativa y su enfoque o presentación en el tiempo. Así, cuando iniciamos la lectura de la novela el relato se nos da en el momento presente, cuando Artemio Cruz yace en su cama esperando la muerte. Sabemos entonces que tiene 70 años. La perspectiva pasa del YO al TU, y esto es ya un regreso al día anterior, a su trabajo, a sus negocios. De aquí pasamos a la perspectiva del EL, que es también el regreso a una vida pasada, un poco más lejos, a los 52 años, en compañía de Catalina Bernal, su esposa, y su hija Teresa. Al regresar nuevamente al YO se ha completado un ciclo al tiempo que se ha dado nacimiento al siguiente. En este sentido y atendiendo a las fechas por las que se mueve el relato, hay doce de estos ciclos. Veámoslos en su aspecto objetivo, es decir según la presentación del narrador omnisciente que ya hemos mencionado:

Ciclo 1.- 6 de julio de 1941: (anotado anteriormente).

(7) Carlos FUENTES: *La muerte de Artemio Cruz*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México 1968.

- Ciclo 2.- 20 de mayo de 1919:
Artemio Cruz tiene 30 años. Conoce a Gamaliel Bernal y le pide la mano de su hija, Catalina. El representa, según don Gamaliel, el nuevo mundo creado por las cenizas de la Revolución.
- Ciclo 3.- 4 de diciembre de 1913:
Artemio tiene 24 años y es oficial en las tropas de Carranza. Todavía no conoce a Catalina Bernal. Está con Regina, una mujer que lo espera ansiosamente en cada pueblo, con el único consuelo de que le haga el amor en cualquier cuarto alquilado. Este ciclo revela uno de los rasgos más importantes del protagonista: la dicotomía entre el hombre sensual y el combatiente enardecido. Los Federales matan a Regina.
- Ciclo 4.- 3 de junio de 1924:
Tiene 35 años y está casado con Catalina, quien divide su vida de manera simple: la noche es para el placer, el día para el rencor, la venganza. Artemio entra en el mundo de la política. Con la muerte del padre de Catalina se convierte en un cacique sin escrúpulos.
- Ciclo 5.- 23 de noviembre de 1927:
Tiene 38 años y continúa su vida política.
- Ciclo 6.- 11 de septiembre de 1947:
Tiene 58 años y está con Lilia, atractiva compañía contratada para unas cortas vacaciones.
- Ciclo 7: 22 de octubre de 1915:
Tiene 26 años y es capitán carrancista. En la prisión, a punto de ser fusilado, conoce a Gonzalo Bernal. Los villistas son atacados por las tropas de Carranza y Artemio se salva.
- Ciclo 8.- 12 de agosto de 1934:
Tiene 45 años; ahora está con Laura, su amante, una amiga de Catalina.
- Ciclo 9.- 3 de febrero de 1939:
Tiene 50 años. Su hijo Lorenzo muere en España peleando por la República.
- Ciclo 10.- 31 de diciembre de 1955:
Tiene 66 años; apenas cuatro años antes del momento presente, en su lecho de muerte. Sigue con Lilia, con quien ha estado viviendo con un amor casi paternal.
- Ciclo 11.- 18 de enero de 1903:
Tiene 14 años. Ahora el regreso es a su humilde niñez, ayudando al mulato Lunero, su tío y protector, en la fabricación de velas y canoas. Un retorno a su negada aceptación en la casta de los Menchaca; al recuerdo de su madre, Isabel Cruz, desterrada por su padre, Atanasio Menchaca, asesinado el mismo año en que Artemio nació. Finalmente, un regreso al doble disparo con que quiso salvar a su protector.

Ciclo 12.- 9 de abril de 1889:

Culminación cíclica de la historia en la novela, en el acto mismo del nacimiento del protagonista.

Esto, está bien claro, es apenas un punto del ciclo total que se completa con las intervenciones del monólogo interior del protagonista, y la voz desdoblada de su conciencia. Es allí precisamente donde **Fuentes** nos presenta la angustia del personaje. Artemio Cruz sabe que va a morir y no puede aceptarlo. De aquí que lo primero que resalta en él sea su aferración delirante por la vida, y su esfuerzo verbal por apoderarse de lo que aún le queda, intentando prolongarlo:

Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio. Soy este ojo. Soy este ojo. Soy este ojo surcado por las raíces de una cólera acumulada, vieja, olvidada, siempre actual. Soy este ojo abultado y verde entre los párpados. Párpados. Párpados. Párpados aceitosos. Soy esta nariz. Esta nariz. Esta nariz. Quebrada. De anchas ventanas. Soy estos pómulos. Pómulos. Donde nace la barba cana. Nace. Mueca. Mueca. Soy esta mueca que nada tiene que ver con la vejez o el dolor. Mueca. Con los colmillos ennegrecidos por el tabaco. Tabaco. Tabaco. Tabaco. El vahovahovaho de mi respiración opaca los cristales y una mano retira la bolsa de la mesa de noche (p. 9).

Pero esta aferración u obstinación por alargar o perpetuar lo que le queda no es suficiente. El sabe que ha sido desahuciado; sabe que el cura ronda su lecho; que su mujer, su hija, su yerno, y los demás esperan que cierre de un momento a otro y para siempre los ojos, a fin de poder heredar ellos el fruto de sus años de trabajo en la construcción de un imperio. Es entonces cuando acude a ayudarlo su conciencia, su *alter-ego*, resolviendo el dilema de una manera elemental: como para adelante no puede vivir, vivirá hacia atrás. El juego de esa memoria, sin embargo, está en ver ese pasado desde la perspectiva de un futuro con lo que convencionalmente se destruye la conciencia del tiempo:

Tu, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo. Sólo quisieras recordar, recostado allí, en la penumbra de tu recámara, lo que va a suceder: no quieres prever lo que ya sucedió. En tu penumbra, los ojos ven hacia adelante; no saben adivinar el pasado. Sí; ayer volarás desde Hermosillo... (p. 18).

Es un juego de consecuencias caóticas; pero se trata de un caos reificador en que el personaje se sumerge buscando protección:

pero en tu medio sueño, la fibra nerviosa que conducirá el impulso de la luz no conectará con la zona de la visión: escucharás el color, como gustarás los tactos, tocarás el ruido, verás los olores, olerás el gusto: alargarás los brazos para no caer en los pozos del caos, para recuperar el orden de toda tu vida, el orden del hecho recibido, transmitido al nervio, proyectado sobre la zona correcta del cerebro, devuelto al nervio convertido en efecto y otra vez en hecho... (p. 61).

Como lo ha entendido **George Poulet**,⁸ el ser humano puede descubrirse a sí mismo en

(8) Véase Georges POULET: *Etudes sur le temps humain*. Edinburgh University Press, Grande-Bretagne 1949.

la profundidad de su memoria, y no fragmentariamente sino completamente, en un acto de conciencia total. El recurso encontrado por Artemio Cruz, a un nivel simbólico, lo salva de su presente que es la inminencia de la muerte. El sobrevive al negarle su movilidad al tiempo, al inventar y medir un tiempo que, en la realidad, ya no existe: "el tiempo que inventarás para sobrevivir, para fingir la ilusión de una permanencia mayor sobre la tierra: el tiempo que tu cerebro creará a fuerza de percibir esa alternación de luz y tinieblas en el cuadrante del sueño..." (p. 207).

Si le hemos dado importancia al sentido del tiempo en *La muerte de Artemio Cruz* es porque, precisamente, es esto lo que define la agonía ontológica de su protagonista. Fuentes nos introduce en la angustia de un hombre que se niega a aceptar el final, y que por la misma razón se entrega a una labor reificadora de lo que ha sido su vida. Si en la obra de Revueltas y de Rulfo la vida es una prefiguración de la muerte, o su complemento necesario, en la de Fuentes la vida encarna todo sentido y la muerte es la negación total. No podemos, sin embargo dejar de ver esta diferente actitud fuera de su contenido trágico, porque es indudable que para Artemio Cruz esa labor reificadora no sobrepasa los límites de la ilusión. La muerte está allí, ese es el único presente. Lo demás, futuro o pasado no existe sino a cierto nivel de su conciencia. Pero para un hombre que ha vivido apoyado en sus sentidos, que no ha entendido la vida sino como un acto de posesión sensual y material, esa ilusión no es suficiente. La vida para este ser humano ha sido entendida como una serie de elecciones a fin de prefigurar su destino; pero la determinación final es insalvable, y es esto lo que lo martiriza. Es decir que ese oponerse a la proximidad de su muerte mediante la memoria recreadora de su vida, en vez de significar una redención, hace más penosa la aceptación de su destino.

Son muchas las implicaciones que el sentido de la muerte puede tener en la conciencia de un pueblo. Recordemos, por ejemplo, el caso de España donde la visión senequista de la muerte como algo que forma parte del orden universal no niega el hecho de que el hombre, normal e instintivamente, se opone a la aceptación de su propio final. La tradición estoica española habría de ser reemplazada más tarde por una actitud diferente, que definitivamente mira la muerte como parte de la tragedia humana. Esta es la angustia expresada por Jorge Manrique en la muerte de su padre. Al comparar la vida del hombre con un río, el poeta define el conflicto vida-muerte como resultado directo del constante fluir del tiempo. Es Quevedo quien, en el siglo XVII, desarrolla más claramente esta preocupación. Para él la cuna y la sepultura representan los límites inseparables del trágico destino del hombre. En un contexto contemporáneo, está claro que la literatura producida como resultado de la Guerra Civil (1936-1939), especialmente la poesía, demuestra que la idea pesimista de un *fatum* español ha cambiado muy poco. En México, por razones históricas y antropológicas, la preocupación por la vida y la muerte ha llegado a ser más dramática que en España. Como lo observamos en el análisis de Octavio Paz, para los aztecas la muerte era una manera de continuar la vida, y los sacrificios humanos estaban destinados a la redención de su universo. Es decir que la posibilidad o amenaza de la muerte no representaba en esa sociedad una angustia sino un hecho natural complementario a la existencia. La Conquista, sin embargo, importó un nuevo concepto de redención creando consecuentemente un sentido de angustia a nivel individual. Lo

que queda después es una fusión de las dos ideas. A un pueblo que vivía del sacrificio se le impuso otro concepto de la vida —el trágico cristiano— con lo que a la vez se le enseñó una nueva forma de concebir la muerte.

Al lado de esta fusión ideológica está un desarrollo histórico amparado en la violencia. Sin duda la Revolución (1910) conmueve los residuos ancestrales aún permanentes y aporta, con su tragedia a nivel físico, una nueva inquietud, la de sobrevivencia. Pero no era suficiente sobrevivir, la incógnita sobre qué representaba lo que allí permanecía exigía una respuesta inmediata. La literatura, entonces, acude a resolverla. El examen ha pasado y pasará por diferentes procesos, pero estará identificado en el común deseo de definir la nueva realidad. Parte de esa labor está representada en las tres obras que aquí hemos analizado tomando como factor de definición el sentido de la muerte. Identificación de vida y muerte, o imposibilidad de aceptar el final de la vida, son visiones que acuden a responder la incógnita del hombre mexicano y su angustia existencial. No son éstas las únicas posibilidades, pero creemos que al nivel literario las escogidas y explicadas en este trabajo pueden servir como buenos ejemplos.

Teobaldo A. Noriega,
Trent University

