

# Identidad cultural y forma novelesca en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes

FRANCISCO XAVIER SOLÉ ZAPATERO  
*Universidad Autónoma del Estado de México*

(Primera parte)

El presente artículo, como su título los indica: “Identidad cultural y forma novelesca en *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes”, pretende analizar, leer e interpretar dicha obra. Pero también. Como su título lo afirma, no trata de “agotar” la novela (cuestión, de hecho, además imposible), sino simple y sencillamente —dado el espacio para hacerlo— de encontrar algunos mínimos “elementos” que nos permitan tratar de entender y ayudar a explicar de qué manera Fuentes en su novela “resuelve” estéticamente, literariamente —es decir, a partir de la Forma novelesca, de la “Solución Artística”, o si quiere, de la Poética Narrativa—, el problema de la representación ficcional de la identidad cultural (o, si se prefiere, nacional) del mexicano.

Dicho de otra forma. ¿De qué manera, el autor, el escritor —el sujeto emisor, creador y organizador del mensaje, Carlos Fuentes—, a través del lenguaje, de la palabra —de la *materia dialógica* (literaria y no literaria) que le sirve de base para la escritura—, con la ayuda del narrador, de los personajes, de los géneros intercalados, etc., y de su organización estilístico-composicional —de la *estructura o configuración* de dichos elementos— a partir de los cuales obtiene como resultado la representación de imágenes, símbolos y mitos (sean prehispánicos o modernos), que forman parte, en su “conjunto”, de una cierta realidad socio-cultural, de un “contexto”, de un “referente” determinado —del contenido, el cual se manifiesta dentro de un cierto acontecimiento cronotópico múltiple y heterogéneo—, puede dicho autor encontrar la “solución” artística —la Forma Novelesca—, al ya viejo y trillado, aunque siempre renovado y discutido, problema de la expresión y representación de la identidad cultural del mexicano, es decir, de quiénes y cómo somos los mexicanos —o, para no pecar de exagerados, cuando menos del mexicano de una o varias clases o de diversos grupos sociales determinados, y de diversas épocas dadas, en función de distintas

tradiciones literarias y no literarias, como vemos en la novela—, de manera que, a partir de estas dimensiones: autor-texto-contexto, nosotros, los electores —los sujetos receptores, recreadores y reorganizadores de dicho mensaje— seamos capaces de entender, conocer, comprender e interpretar dicha información (es decir, en nuestro caso, el problema de la identidad cultural), que el autor nos pretende comunicar.

Más justamente estas cinco dimensiones de la literatura: autor-texto-contexto-lector-tradiciones, que finalmente —sea dicho de paso— son las que tejen la historia literaria, nos conducen al primer grave problema que se enfrenta todo aquel que se acerca a una obra literaria: el problema del método. Con

todo, para evitar malas interpretaciones y solventar el escollo de la mal llamada “metoditis”, cabe mencionar de inmediato que los métodos no son más que *instrumentos* que pueden revelarse más o menos adecuados a las propiedades del texto y al objeto delimitado y recortado en la obra a estudiar (en nuestro caso, la identidad cultural), al mismo tiempo que hay que reconocer que no hay lectura controlada posible sin tomar en cuenta tanto las propiedades mismas de la obra, como el o los métodos “adecuados” para su posible interpretación. Sin embargo, también hay que ser claros: que hay de métodos a métodos: unos son “aplicables”, es decir, poseen reglas fijas, “canónicas”, que deben seguirse “al pie de la letra”, mientras que otros sólo sirven de guía y de propuesta posible para cualquier intento de lectura, y por tanto pueden ser “ampliados” y “renovados” en función del texto analizado y de sus propiedades.

Por lo anterior, pareciera poderse plantear tres propuestas para el análisis e interpretación de una obra:

- leer e interpretar la obra tan sólo con la experiencia propia, es decir, con nuestro propio espacio de experiencias y nuestro horizonte de espera;
- leer, analizar e interpretar “aplicando” uno o varios métodos conocidos, y
- leer, analizar e interpretar la obra utilizando nuestra experiencia, y algún método o métodos en función de las propiedades y del objeto a estudiar. Si bien, en este último caso, dicha propuesta puede ser completada con la lectura de otras obras del autor o de autores afines al mismo (tradición); de lo que el propio autor



ha dicho al respecto, y tomando en cuenta las reflexiones que la crítica-historiográfica ha hecho, en general, sobre el autor, sus obras, y el texto a estudiar.

Como es de suponerse, nosotros nos inclinaremos por esta tercera opción, o mejor, justamente a partir de sus postulados es como intentaremos —hasta donde sea posible en este pequeño espacio— hacer un pequeño análisis de *La muerte de Artemio Cruz*, como ya mencionamos, en búsqueda de la manera en que creemos que Fuentes intenta *expresar y representar* la identidad cultural del mexicano, a partir de algunos acercamientos a la posible “solución” artística o Forma novelesca que parecería utilizar para hacerlo.

Más para lograr esto de manera adecuada y comprensible, tenemos antes que tratar tres problemas básicos: el primero, referente a los métodos que utilizaremos mínimamente para hacerlo, a saber: Lotman, Bajtín y Ricoeur; el segundo, en relación con el problema de la identidad del Sujeto, a partir de la perspectiva latinoamericana propuesta principalmente por Cornejo Polar, y el tercero, el del complejo problema entre realidad y ficción, y entre presente y pasado.

Si comenzamos por el problema del método, y tomamos como base para ello las cinco dimensiones del proceso literario anteriormente mencionadas: autor-texto-contexto-lector-tradiciones, podemos iniciar por distinguir y separar, aunque sea de manera profundamente somera y extremadamente simplificadora, los métodos que toman en cuenta sólo una o algunas de dichas dimensiones —métodos que podemos llamar, de manera convencional, “nuevos métodos”.

Así podemos decir, por ejemplo, que entre los “métodos tradicionales” se pueden encontrar el *método biográfico*, que se concentra básicamente en el autor, el *método estilístico*, que se basa en el estilo del autor o en el estilo del texto; *el formalismo* y *el estructuralismo*, que sólo toma en cuenta el texto en sí mismo; *la sociología de la literatura*, que se preocupa o bien por el contexto o bien por la relación texto-contexto; y la teoría de la recepción, que se basa en el lector o en la relación texto-lector.

Por el contrario, tanto Yuri Lotman (cuando menos el primero: el de *La estructura del texto artístico*, 1970), Paul Ricoeur (principalmente el último: el de *Tiempo y narración* 1985-1986) y Mijaíl Bajtín (en casi todas las épocas de su vida), se les puede considerar como parte del grupo de fundadores de la “nueva metodología” y, en especial, al último de ellos, puesto que fue el primero que empezó a renovar las formas de leer la literatura (1919) y el que terminó su carrera (1974) más o menos cuando los otros —en este caso Lotman y Ricoeur— la iniciaban.

Con todo, es verdad que existe un grupo de autores que proponen una serie de métodos que quedan, de alguna manera, atrapados entre ambas posturas, si bien están mucho más cerca de los primeros que de los segundos: entre ellos encontramos a los

nuevos semiotas, semiólogos o posestructuralistas (con todas las pequeñas o enormes diferencias que entre ellos puedan existir) y a la sociocrítica (o nueva sociología), en especial la “posestructuralista-desconstruccionista” de Cros (especialmente la que expresa en su texto *Literatura, ideología y sociedad*).

Ahora bien, por lo que se refiere a Lotman, él considera que en el texto artístico o no-artístico existe un Sujeto emisor que comunica algo a un Sujeto receptor, en el entendido que el primero codifica, en función de los códigos socio-culturales que les son conocidos, y el segundo decodifica, también en función de los códigos socioculturales que le son familiares. Es por esta razón, nos dice Lotman, que en muchas ocasiones el receptor no es capaz de llegar a entender el mensaje que el emisor le envía, dado que los códigos utilizados por cada uno no son comunes entre sí, y se dé la criollización o mestización de la lectura.

Pero lo importante de esta codificación es que cada uno de esos códigos o lenguajes socio-culturales “transportan”, como tales, ciertos modelos del mundo, los cuales se manifiestan a través del mensaje que los vehicula (de aquí que no se puede separar la forma del contenido), y por tanto que el lector tenga que entender de qué código se trata en función de la cultura que lo codifica y lo modeliza. Estos códigos, que originalmente forman parte de la lengua natural, son los que pasan a formar parte del texto, y son aquellos que, sin perder su codificación original, se resemantizan en función del lugar que ocupan en el texto. De aquí que Lotman pueda considerar que los elementos formales del texto artístico se semantizan y los elementos de contenido se formalizan, y ello justamente porque dejan de ser signos lingüísticos: convencionales y abstractos —signos que, de hecho, según él, sólo se manifiestan en la lengua natural (idioma)—, para convertirse justamente en signos icónicos o figurativos, signos donde la relación significante-significado se erosiona hasta dejar de poder ser reconocida.

Ahora bien, dado que esos códigos ya vienen múltiplemente codificados desde su conformación por la lengua natural —lengua de la cual parte el autor para construir el lenguaje secundario o artístico con el que compone el texto—, lo que hace el Sujeto emisor es organizar esos códigos en el texto a través de una transcodificación múltiple, interna y externa, que se manifiesta en varios niveles y en diversos planos, unos sistémicos y otros extrasistémicos; si bien su sistematicidad o su extrasistematicidad dependerá de la manera en que recortemos el texto, es decir, de los niveles y de los planos que estemos confrontando o transcodificando.

Pero lo que es todavía más importante es que al convertirse el lenguaje natural en lenguaje secundario, el autor construye un modelo sumamente complejo del mundo, al cual Lotman llama “sistema modelizante secundario”, el cual no se manifiesta sólo a partir de pares de oposiciones, sino básicamente de haces de oposiciones, y ello dependiendo del corte que hagamos en los niveles y planos, entre lo textual y lo

no-textual y entre lo sistémico y lo extrasistémico. De aquí que si bien entre lenguaje o código y mensaje o modelo no haya separación, su significación se puede multiplicar casi infinitamente dependiendo de los códigos con los que se transcodifique, por lo que va acumulando nuevas significaciones sin perder las anteriores, y todo ello en función de la composición que se manifiesta a través de la multiplicidad de campos semánticos que se enfrentan en el texto artístico.

En el caso de Paul Ricoeur, si bien el problema es tratado desde otra perspectiva totalmente diferente, el principio básico es el mismo. Con todo, la búsqueda ciertamente es distinta. Mientras que a Lotman lo que le interesa es más bien el problema de la transcodificación, de la sistematización del texto y, por tanto, desde la perspectiva narrativa, de la composición artística, sin por ello olvidar al autor, al lector, o al “contexto” socio-cultural del que parten los códigos y sus respectivos modelos del mundo, a Ricoeur, cuando menos desde la postura con que lo estamos trabajando aquí, le importa principalmente el lector, pero sin olvidar al autor, al texto y al “referente”.

Ricoeur considera, por tanto, que el autor configura el texto a partir de una cierta composición poética, en principio, tal y como la entendía Aristóteles: relación *mimesis-mythos*, para posteriormente amplificarla, sin por ello perder dicha unidad básica, o dicho de otra manera, la relación entre composición y representación. Podría decirse de manera harto elemental que parte de una postura entre estructuralista, hermenéutica y narratológica básicamente, si bien revisa, entre otras muchas, también las propuestas de Lotman y Bajtín, y hasta retoma algunos elementos de ellas.

Con todo, cabe mencionar que su preocupación básica se concentra en el problema del lector, que es quien cierra el ciclo hermenéutico (sin que se convierta en un círculo vicioso, sino más bien tenga una forma de espiral), sin perder, por supuesto, como ya lo hemos mencionado, las otras dimensiones del proceso literario: autor-texto-“referente” (en términos de Ricoeur: representacia o lugartenencia) y tradición (en términos de Ricoeur, con la diferenciación entre tradición, tradicionalidad, y tradiciones).

A pesar de ello —esto es tan sólo una hipótesis de trabajo—, parecería factible, a partir de lo que hemos dicho de Lotman, de lo que plantearíamos más adelante de Bajtín, y de lo que propondremos a continuación del esquema de Ricoeur, trasladar dicho esquema hacia el autor, es decir, repensar el mismo problema que él se plantea para el lector desde el lado del autor. Pero veamos primero que dice Ricoeur al respecto.

De hecho, como ya lo hemos venido mencionando, lo que le importa a Ricoeur es el problema del lector. De aquí que hable de una *triple mimesis*: *mimesis I*, *mimesis II* y *mimesis III*, es decir, prefiguración, configuración y refiguración. Y si bien lo fundamental y centro de dicha triple *mimesis es la mimesis II*, es decir, la configuración hecha por el autor, la preocupación básica de Ricoeur es precisamente el paso de la *mimesis I*, prefiguración, a la *mimesis III*, refiguración, pasando por la *mimesis II*, la configuración del texto, que es ciertamente el centro que permite que se manifieste

ese “antes” y ese “después”, con el considerando de que el agente que realiza este paso es justamente el lector. Mas, ¿qué significan, entonces, esa prefiguración, *mimesis II*, y esa refiguración, *mimesis III*, y de qué manera se relacionan con el lector?

El lector, en su vida cotidiana, funciona y actúa a partir, según Ricoeur, de una red conceptual que forma parte de su comprensión del mundo, de su experiencia temporal, y gracias a la cual su relación con los otros individuos, tiene lugar. Red conceptual que posee sus propios rasgos discursivos, los cuales se manifiestan al narrar dichos actos, y que están, a su vez, siempre mediatizados simbólicamente y contruidos en forma temporal. De hecho, todos estos rasgos mencionados: estructurales, simbólicos y temporales, son los que forman parte de nuestra experiencia: es decir, de nuestro(s) espacio(s) de experiencias y de nuestro(s) horizonte(s) de expectativa. Esta prefiguración del mundo que todo ser humano posee por el solo hecho de existir y actuar es a lo que Ricoeur llama prefiguración o *mimesis I*.

Más el lector, al leer la forma en que se configura el mundo en el texto a través del argumento, de la trama: *mimesis II*, hacer que su precomprensión o prefiguración: *mimesis I*, cambie y se reconfigure: *mimesis III*, es decir, que se refigure nuestra experiencia temporal, que se remodele nuestra experiencia previa.

Dicho esto, ya podemos regresar a lo que habíamos dejado pendiente. ¿No sería posible pensar que al autor le acontece otro tanto, es decir, que a éste, al estar configurando el texto, su prefiguración se está refigurando? Ciertamente, tema a estudiar, y para el cual habría, me parece, que articular a Lotman, a Ricoeur y a Bajtín, con el entendido de que habría que descifrar confrontar y traducir cada una de sus posturas en función de una de ellas, puesto que no parten de los mismos principios: ni epistemológicos, ni ontológicos, ni metodológicos.

Con todo, es importante señalar que a Ricoeur, ya de manera concreta aunque muy simplificada, lo que realmente le preocupa a nivel general es la “solución” poética a las aporías del tiempo, víctimas éstas de las aporías de la especulación filosófica. Como plantea respecto a San Agustín: “¿Qué es entonces el tiempo —pregunta Agustín—. Si nadie me lo pregunta lo sé, si quiero explicárselo a quien me lo pregunta, ya no lo sé”. [Ricoeur, 1985] Pero dejemos esto para otra ocasión, y pasemos directamente a las propuestas de Bajtín.

El centro de mi preocupación teórica, desde hace ya más de quince años, han sido las propuestas de Bajtín. Lo cual no quiere decir, que muchas cosas de las que replantea no hayan sido “rebasadas” o, que pensadas desde otra perspectiva, como la de Ricoeur o la de Lotman, iluminen otras facetas y manifiesten nuevas posibilidades no contempladas por él. Con todo, Bajtín tiene dos conceptos básicos sumamente novedosos y que rompen por completo con las bases de las propuestas de los otros autores. Estas son, a saber, el dialogismo y la poética histórica. De hecho, tanto Ricoeur como Lotman están, por lo que se refiere a dichos principios básicos, asociados muy

directamente con los métodos “tradicionales”, mientras que Bajtín “rompe” justamente con ellos y con algunos de sus principios básicos, es decir, “rompe”, por una parte, con Saussure, y por otra, en buena medida, con Aristóteles: nada más ni nada menos, que por dos de los pilares básicos de los estudios literarios, cuando menos hasta ahora.

Cabe destacar, sin embargo —y es fundamental hacerlo notar—, que no los *rechaza*, sino que sólo les da un nuevo lugar en el conjunto de los conocimientos hasta ahora adquiridos. De hecho, Ricoeur hace lo mismo —de alguna manera— con Aristóteles y con San Agustín. Es un poco lo mismo que pasó entre Einstein y Newton, por ejemplo, y de allí que llamemos a dichos métodos como “métodos nuevos”. El primero amplificó y renovó lo que dijo el primero a través de su teoría de la relatividad, pero al mismo tiempo ubicó al segundo, con su teoría mecanicista, en nuevo lugar, el que le correspondía en función de lo, en ese momento, recién se descubría. Cuestión similar a la que ahora que está pasando con Einstein con los nuevos descubrimientos científicos.

Pero pasemos ahora a estudiar someramente que plantea Bajtín, en especial sobre la Forma novelesca, la Poética narrativa, que es la que tomamos como base para el mínimo análisis de la identidad cultural que proponemos.

Para Bajtín, el problema de la Forma novelesca se remite básicamente a un problema de género, en especial por lo que se refiere a las “soluciones” compositivo-representativas y compositivo-estilísticas concretas que se derivan tanto de la heterogeneidad de los lenguajes socio-culturales —literario o no—, como de las posibilidades e imposibilidades del dialogismo social y cultural entre ellos.

Esos lenguajes, como es de suponerse, son portadores de “modelos del mundo”, como en el caso de Lotman, pero a diferencia de aquéllos, éstos están siempre, en mayor o menos medida, dialogizados. Del mismo modo, estos lenguajes, estos modelos del mundo, también como en el primer caso, se constituyen a través de “modelos”, de formas cronotópicas (de tiempos y espacios) culturales, pero en este caso, al estar ligadas a lenguajes dialogizados, el modelo deja de ser lo que era para Lotman: un sistema, y se convierte en un verdadero cronotopo, un cronotopo heterogéneo y múltiplemente dialogizado. Por ello eso que Bajtín “agrega” a dicha propuesta (o más bien, dado que Bajtín lo escribió primero, Lotman “desplaza”, a partir de las propuestas semiológicas) el problema del hablante. Para Bajtín, siempre hay un hablante (“el narrador” —en “primera” o “tercera” persona—, o los personajes, por ejemplo) que es (son) el (los) que se manifiesta(n) en la novela, y como tal(es), es (son) portador(es) no sólo de un “lenguaje cronotópico”: la palabra, sino de una multiplicidad de “lenguajes cronotópicos” heterogéneos y, en principio, dialogizados. De aquí la importancia de la perspectiva desde la que se habla y desde la que se construye el cronotopo, porque esta puede ser dialógica en ambos extremos: tanto en la

expresión como en la representación, gracias a la entonación, a la acentuación, como a través de la imagen, en función de la configuración.

De aquí que Bajtín pueda decir que la novela es plurilingüe, plurivocal y pluriestilística, además de dialógica; que existe siempre un hablante que vehicula el “lenguaje cronotópico” (entre paréntesis, sobra mencionar para confirmar lo anterior que, hasta ahora cuando menos, no existe ninguna realidad socio-cultural como tampoco ningún texto —literario o no— que pueda hablar por sí mismo); y que se remita más a la translingüística que a la lingüística (en el sentido saussuriano: con la distinción, totalmente legítima a nivel lingüístico, entre lengua y habla), ya que, para Bajtín, lo que importa para la novela —y sólo para ella, sino para cualquier comunicación dialógica, como por ejemplo la de la vida cotidiana—, es justamente lo que está más allá de la lingüística, es decir, las relaciones extralingüísticas: aquellas que se dan en la interrelación discursiva (interna o externa), sea con uno mismo (monólogo dialogizado), o entre dos o más hablantes, interrelaciones dialógicas que, de hecho, son la que forma parte de la verdadera vida de la palabra. Y volvemos a repetir: sin que por ello, se deba rechazar en ningún caso todos los grandes logros obtenidos hasta ahora por la lingüística, sino más bien con la necesidad de que tanto una como otra deban tomarse en cuenta —sin confundirse entre sí, puesto que sus objetos de estudio son totalmente distintos— para complementarse mutuamente.

Así, desde el plano estilístico-composicional, la dialogización de esos lenguajes y esas voces heterogéneas, gracias a la reacentuación y reorientación múltiple del hablante, se pueden reorientar de diversas maneras: hacia el objeto, hacia la palabra ajena o hacia la palabra propia (o dicho de otra perspectiva más ontológica: el “yo” para mí, el “yo” para el otro, el “otro” para mí), lo que permite que se manifieste de diversas maneras, que van desde la estilización (que en ciertos casos puede llegar a la imitación) hasta la carnavalización popular y grotesca, pasando por las variadas formas del humor, la ironía y la parodia. Pero lo importante de todo ello no es esto, sino que gracias a esta dialogización, los enunciados pierden su orientación unilateral hacia su objeto propio, y se convierten ellos mismos en parte del objeto de la representación artística (relación compositivo-representacional), es decir, de la imagen cronotópica, lo que les da cierta “ambigüedad semántica” que descansa en la introducción de un “desajuste” entre la orientación y el tono del enunciado, por un lado, y lo que este aprehende y formaliza por el otro.

O dicho de otra manera, en el plano estilístico-compositivo-representacional, esta “dialogización” se debe entender como la forma en que el sujeto de la enunciación —esto es, el narrador— se relaciona con los otros hablantes —personajes— o con los otros “lenguajes” ajenos —en la propia palabra, en los géneros intercalados o en el género novelesco mismo— en función del objeto de la representación (el cronotopo, propiamente hablando), las cuales, cabe anotar, están relacionadas con las

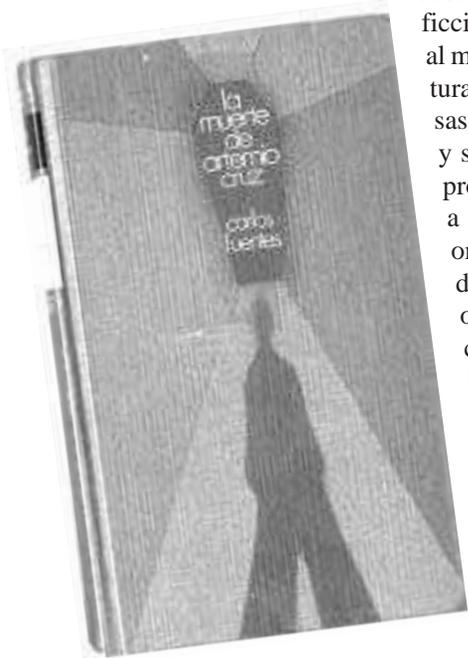
tradiciones —literarias y no literarias— que estas vehiculan. Por tanto, el estilo dialógico-cronotópico y la representación dialógico-cronotópica, en función de la organización compositiva (“autor”-narrador-personajes-acontecimientos), están unidos entre sí a través del lenguaje, de la palabra, y de sus correspondientes imágenes cronotópicas, si bien sus relaciones, en los diversos textos literarios (novelescos), puedan ser muy variadas y extremadamente complejas.

Así pues, las relaciones y correlaciones dialógicas y cronotópicas que se manifiestan en cada obra concreta son las que conforman la Poética narrativa de la obra, su Forma novelesca, su “Solución” artística. Si bien, para el caso que a nosotros nos interesa —es decir, las narrativas latinoamericanas—, la importancia radicaría en la forma en que la heterogeneidad cultural (“blancos”-“mestizos”-indios-negros, etc.), con sus correspondientes formas plurilingües o heteroglosas, representan problemas de dialogismo socio-cultural y de representación cronotópica sumamente complejas y totalmente *sui generis*, que no sólo conservan todavía la huella de la Conquista, sino que nos hacen ser completamente originales con respecto a las fuentes que siempre se nos dice que nos sirven de base para construir (configurar) nuestras novelas: los “modelos” europeos y norteamericanos; sin olvidar además que, para acabarla de joder, somos ¡una mala copia de ellas!, cuando menos —y así se nos plantea en general— hasta la época del “boom”, donde de pronto, ¡y sin antecedentes conocidos!, nos convertimos en “vanguardia literaria”: pasamos de ser creadores de novelas “primitivas” a ser creadores de novelas “creativas”, o lo que es lo mismo, de ilustres desconocidos a nuevos “modelos” a seguir. ¿Será cierto que esto es así, o sería más adecuado revisar las conceptualizaciones respecto a nuestro propio quehacer literario?...

En síntesis, aunque dicho con una terminología un tanto distinta a la propiamente bajtiniana, podríamos concluir diciendo que, para el estudio de la novela, lo que nos debe preocupar son los sentidos y las significaciones, siempre heterogéneos, dialógicos y cronotópicos —culturalmente hablando—, que porta un texto a través de los hablantes, en función de los géneros y formas estilístico-compositivo-representacionales específicos que los vehiculan, los cuales están siempre referidos a condiciones de enunciación y de recepción y de tradiciones literarias o no literarias más o menos precisos y determinados, y que tienen mucho que ver con el espacio de experiencias y el horizonte de expectativas del lector, de la manera en que se nos enseña a leer (¿no sería más adecuado decir oír y ver?) la literatura

Más de aquí se desprende, de nuevo, el problema de cómo se manifiesta la compleja relación entre el autor y el lector a través de la Forma novelesca. Hay inmediatamente que señalar que la necesidad de encontrar la Forma Artística (estilístico-compositivo-representacional o dialógico-cronotópica) con la cual somos capaces de leer e interpretar la obra de la manera “más próxima” a como el autor la concibió, no

significa de ningún modo que estemos tratando de volver a aquellas formas de crítica, como las “tradicionales”, en que lo que se buscaba era forma hecha, dada, siempre la “misma”, que suponía poder llegar a encontrar en el texto el “sentido” y la “significación” “verdadera” que éste posee, los cuales se encuentran ocultos, agazapados en la obra literaria (la “fusión de horizontes”). Por el contrario, al hablar de Forma novelesca nos referimos a la necesidad de encontrar los medios para volver a poner en relación nuestras experiencias como lectores, con las experiencias del autor (re-



cuérdese lo dicho por Ricoeur), ya que el texto de ficción, de hecho, es por completo abierto y cerrado al mismo tiempo: abierto sobre el presente de la cultura en devenir, gracias a los lenguajes y sus diversas visiones cronotópicas, las cuales se incorporan y se convierten, implícita o explícitamente, en su propio interior (recuérdese a Lotman); y cerrado, a su vez, por la elaboración, jerarquización y la organización específica que les confiere la unidad de propósitos artísticos que conforman la obra, es decir, por la “solución” artística o poéticas —estilístico-compositivo-representacional— buscada y encontradas por cada escritor para la “resolución” de un dialogismo-cronotópico-cultural, si no imposible, al menos, difícil, tenso y conflictivo, y a menudo trunco.

Pero esto nos lleva a un nuevo problema, que si bien más adelante retomaremos, resulta importante hacer notar en este momento. En ninguno de los tres autores estudiados, con sus correspondientes propuestas teórico-

metodológicas, se refieren al “contexto” o al “referente” como lo que está allí, afuera de nosotros, y que podemos verlo a simple vista, es decir, con abrir los ojos y mirar, sino que en los tres casos se refieren a la construcción de algo que, si bien tiene que ver con lo real, no es lo real en sí mismo: trátase del sistema modelizante secundario, trátase del texto configurado y que el lector refigura en función de su prefiguración, trátase de la palabra dialógico-cronotópico-cultural. Así, en los tres casos, de lo que se trata es del lenguaje, del código, de la palabra, del símbolo, que explican e interpretan la realidad y no de la realidad misma. La palabra no es la realidad, es una forma de entender, explicar e interpretar la realidad —sin que por ello neguemos la realidad—, y con ella construimos “modelos” que explican, con mayor o menor “verosimilitud”, esa realidad. Esto es, los hechos pueden o no haber

sucedido realmente, el problema es como se interpretan. No hay jamás que olvidar que el hablante, en cualquier novela, siempre habla (se expresa) sobre algo que ya “sucedio”, o dicho de otro modo, habla un pasado ubicado en un presente histórico determinado, y para lo cual se vale de la relación entre el autor implicado, del narrador o de los personajes y de la creación de uno o varios acontecimientos, en que lo que importa es la manera en que se los expresa (palabra-cronotopo) y no tanto si es o no real (ficcional) el acontecimiento que se representa, y sobre los cuales el lector (especialmente el crítico-historiógrafo) refigura y reconfigura en función de su propio presente histórico. Es claro que todos estos problemas hay que tratarlos con mayor detenimiento y en función de una obra dada —como intentaremos hacerlo más adelante con *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes— para que no se conviertan en categorías abstractas que finalmente “nada” (nos) dicen, y que, finalmente, dependen de la “solución” artística que da el Autor en tal o cual texto determinado.

Pero mientras llega ese momento, pongamos algunos breves ejemplos que nos ayude a comprender primariamente el problema, en el entendido que en la literatura —y especialmente en la novela—, el problema es mucho, pero mucho más complejo, y que, en ambos casos, siempre serán tan sólo aproximaciones, más o menos adecuadas, al objeto en estudio.

Así sucede, por ejemplo, en las ciencias naturales cuando se habla de los modelos del átomo. Nadie ha visto nunca, hasta ahora —que yo sepa—, un átomo, pero hay varias maneras de modelizarlo, lo cual no significa que éste no exista en la realidad: sus manifestaciones están siempre presentes de muy diversas maneras. Lo mismo se puede decir, por ejemplo, del amor, de la valentía, del deseo, del proletariado o la burguesía, o de cualquier otra manifestación socio-cultural: modelizamos sus antecedentes, sus consecuencias, sus resultados, etc., pero no a ellos en sí mismos, como cosas en sí, y más si se trata el “objeto” de una perspectiva histórica. El ser como tal es siempre inconmensurable, dado que es un ser en devenir, único y insustituible, de aquí que Bajtín hable —de manera muy pertinente, cuando menos hasta ahora— del acontecimiento del ser.

Mas sea de ello lo que fuere, lo importante de esto radica justamente en que la diferencia entre estas tres posturas metodológicas está básicamente allí. Para la primera (la de Lotman) el lenguaje de la literatura (ciclo semiótico:autor-texto-lector) es un lenguaje que viene de la lengua natural, y se convierte en tal sin dejar de ser lo que era, sea que esté conformado, como dice el propio Lotman, por una sola visión del mundo (generalmente el “autor”): como en el caso del Romanticismo, que para conocer el sentido y la significación de un texto hay que estudiar la tanscodificación interna, es decir, las relaciones internas al código que el propio autor propone; o por un conjunto heterogéneo y opuesto o contradictorio de visiones del mundo: como en el caso de Realismo, que para entender sus múltiples sentidos y significaciones, hay

que estudiar como se transcodifican interna y/o externamente, es decir, cómo “conviven” uno al lado del otro. Mientras que para la segunda (la de Ricoeur), se convierte en un problema retórico (círculo hermenéutico: autor-texto-lector): la manera en que el autor persuade al lector, en su comunicación a través de la literatura, de su modelo del mundo. Es obvio que aquí simplificamos extremadamente el problema con el fin de expresar las diferencias, puesto que en ambos casos el problema resulta ser mucho más complejo y mucho más profundo de lo que aquí simplemente se esquematiza.

Bajtín, por su parte, plantea el problema de una manera totalmente distinta. Considera justamente que, en muchas ocasiones (por supuesto, dependiendo de la novela), dentro del habla (o de la conciencia) del hablante, trátase del autor “implicado”, del narrador, del narrador-personaje o de los personajes, de los géneros intercalados, suele estar lleno de palabras propias y ajenas, científicas o cotidianas, literarias u orales, en otras muchas posibilidades más, y todas ellas conformadas de manera heterogénea y dialógico-cronotópico-cultural —interna y externamente, presentes y pasadas—, sea que se las considere en sí mismas (dirigidas directamente hacia su objeto) o en sus múltiples relaciones (interrelación discursiva). Pero hay algo todavía más importante y que es donde radica, en principio, la disimilitud básica entre las tres posturas: a diferencia de las propuestas anteriores, aquí no existe un lenguaje especial literario, sino que el lenguaje literario como tal es uno más de los muchos que puede poseer la novela al ser configurada.

Ello significa que, para este autor, la novela está constituida por un conjunto de lenguajes y voces, con sus propios estilos, sus relaciones dialógico-cronotópicas, con su mayor o menor grado de heterogeneidad socio-cultural, configurados todos ellos a partir del “lugar” y el “tiempo” en que los concibe (“oye” y “ve”), es decir, desde su presente histórico.<sup>1</sup>

Pero entonces podemos plantearnos: ¿seremos también nosotros enteramente heterogéneos y dialógico-cronotópicos, entendido el problema desde una perspectiva cultural? Para intentar comprender esto, es necesario pasar a un segundo problema, el cual habíamos dejado pendiente páginas atrás: el de la identidad cultural del sujeto, entendido éste desde una perspectiva latinoamericana, es decir, desde una perspecti-

<sup>1</sup> ¿Pero no significará esto que también nosotros funcionamos así, seamos autores, lectores o analfabetos? Recordemos, entre paréntesis, que un analfabeto es el que no sabe el alfabeto escrito, sus signos lingüísticos, pero que no por ello es inculto, es decir sin cultura: posee, de hecho, otra cultura, si bien ésta se transmite a través, generalmente, de una tradición oral, la cual si es capaz de “leer”, de concebir e interpretar y, en muchas ocasiones, mejor que los “letrados”. Baste con pensar en la novela indigenista, donde el “indio” percibe la realidad de una manera “mágico-mítico-oral”, aunque hable en español, como sucede en el caso de las novelas de Arguedas. Es claro que estamos frente a una manera diferente de captar la realidad (con todas las complicaciones y complejidades que esto acarrea) y no frente a un analfabeto o un inculto, como en muchas ocasiones se plantea.

va en donde hay que tomar en cuenta no sólo la heterogeneidad cultural propia de nuestros pueblos (término acuñado, por Cornejo Polar para explicar la compleja relación entre “blancos”, “mestizos”, “indios”, “negros”, etc., en cierto tipo de literatura, desde una perspectiva más bien dialógica), la cual está distribuida de maneras muy complejas en regiones más o menos amplias, y no por ello necesariamente nacionales, y por tanto, representadas en la novela de maneras muy diversas, sino también en las formas (es decir, las diversas “soluciones” artísticas) en la que ésta se puede manifestar en la literatura, a la cual podemos llamar, en principio —puesto que este término tendría que ser estudiado de una manera más dialógico-cronotópica—, transculturación narrativa (termino propuesto por Ángel Rama).

¿Mas, qué el Sujeto? Lo primero que tenemos que aclarar es que no podemos ver al sujeto cultural en sí, puesto que tan sólo somos capaces de verlo físicamente, esto es, individualmente. Por tanto, la imagen del sujeto que generalmente utilizamos en la lectura como parte de nuestra experiencia es la que no heredó el romanticismo: un yo exaltado y hasta mudable, pero suficientemente firme y coherente como para poder regresar siempre sobre sí mismo. Es justamente esta imagen la que, al comenzar a pensar en la identidad del sujeto individual: “yo soy esto”; “yo soy así”, o un sujeto cultural: “un indio, un negro, un blanco es de tal o cual manera”, es cuando la imagen del romanticismo sale a relucir.

La imagen del “mestizo” es un buen ejemplo de ello. Es una imagen que proponemos, casi siempre, como coherente y uniforme, complaciente y desproblematizada: somos la “mezcla” de dos culturas, que finalmente se ha convertido en una sola. De esta manera nos definimos de una vez y para siempre, y evitamos tener que pensar qué somos: simple y sencillamente sujetos fuertes, sólidos y estables, capaces de configurar un “yo” que “siempre” es el mismo; y lo más que podemos hacer para cambiar, es intercambiar máscaras, sea o no en función del otro, de la alteridad: recuérdese el caso de *La raza cósmica* o de *El laberinto de la soledad*.

La posibilidad de que seamos, pues, un espacio lleno de contradicciones internas, más relacional que autosuficiente; el que nos consideremos seres complejos, dispersos, múltiples, heterogéneos, de hecho, no sólo nos crea pánico y vacío, sino que nos dificulta justamente saber cómo encontrar, cómo oír, en la lectura de una obra literaria, un ser de esta naturaleza. Mas esto no es finalmente lo más importante, puesto que esa heterogeneidad interna que nos conforma, que nos configura como seres en devenir, en muchas ocasiones sus partes o se enfrentan o se yuxtaponen, y no sólo en los lenguajes y las voces, con sus respectivos estilos, y las diversas relaciones dialógico-cronotópicas que podamos mantener con ellas, sino que también se encuentran, luchan y, en ocasiones, dialogan tiempos y espacios socio-culturales diversos, propios y ajenos, exógenos y endógenos, sin desapercebir que todo esto, de hecho, no se manifiesta en un ser cultural (finalmente una abstracción teórico-concep-

tual), sino en un sujeto dado, en un individuo concreto, el cual está cambiando y fluyendo, es decir, transformándose todo el tiempo, en función de las múltiples relaciones que tiene con los demás y de los diversos acontecimientos en los que vive cotidianamente, sea oral o en forma escrita, visual o auditiva, artística o no artística, etc.

Si esto es así, resulta que la identidad de un individuo, dentro un grupo cultural, no se puede dar en sí mismo, en forma estática, y de una vez y para siempre, sino en función de la imagen que uno se va creando de sí mismo, de las imágenes que otros van creando de uno, de los cambios que ambas imagen sufren al entrar en contacto entre sí, y de las modificaciones que el acontecimiento socio-cultural va creando en sus propias interrelaciones: es decir, sujeto-sujeto-objeto dado-objeto creado, relaciones tiene que ver con problemas tanto ontológico-epistemológicos, y teórico-metodológicos, como crítico-historiográfico-prácticos de la propia literatura en su relación con la(s) cultura(s).

Mas dado que esa identidad individual o cultural es finalmente creada, es una imagen de la identidad, si bien ya no la romántica, y que ella es creada de nuevo a través del lenguaje que permite representarla, trae como consecuencia que nuestro discurso también sea disperso, heteróclito, múltiple, heterogéneo; discurso que nos permite “movernos” dialógica y cronotópicamente en muchos espacios socio-culturales y temporales simultáneamente, dependiendo de con quién hablamos; del tono y el acento con que lo hacemos; en función de la relación que tenemos con la imagen que poseemos de nosotros mismos; del tipo de relación jerárquica con la que nos enfrentamos al otro; dependiendo de qué acontecimiento cultural, es decir, espacial, y temporal culturalmente hablando, y físico o geográfico dado se constituye y se confronta dialógicamente ese discurso, etcétera.

Y esto nos conduce directamente al último problema planteado, y ya mínimamente esbozado anteriormente, y con el que terminaremos la primera parte de nuestro artículo: el de la relación entre la realidad y la dicción, y entre el presente y el pasado. Mas dado que es un problema sumamente complejo y difícil de explicar, daremos tan sólo una pequeña definición del mismo.

Digámoslo así: conocido o por conocer, lo que designamos como “lo real” es la formalización el lenguaje de una relación específica con un ámbito de actividades más o menos circunscrito, y de la experiencia y la concepción que de él tenemos, y todo ello en función de las interrelaciones que tenemos con los demás, con los otros, así como con los objetos y productos naturales o socioculturales que nos rodean. O dicho de otra manera, el lugar donde se manifiesta un diálogo o debate siempre sociocultural(es) y una (o varias) tradición(es) espacio -temporal(es) en las que actuamos, vivimos y aprendemos.

De aquí que la ficción narrativa resulta ser, no más —pero tampoco menos—, que una nueva construcción, un nuevo producto cultural basado en los que poseemos

en nuestra propia experiencia —los cuales, si recordamos, según Lotman se manifiestan en la lengua natural—, y que se configuran en función de las múltiples posibilidades de expresión dialógica de las imágenes de nosotros mismos, como individuos y como participantes de un grupo social y cultural más o menos homogéneo; de las imágenes que tenemos o que construimos de los demás, con toda su heterogénea y múltiple diversidad; y de la posibilidad o imposibilidad de sus complejas interrelaciones dialógico-cronotópicas.

Esto nos lleva al problema de la relación entre presente y pasado. Y cabe mencionar al respecto que la concepción que todos tenemos del presente no es sólo la constatación de un “estado de cosas”, o de la proyección de una serie de aspiraciones y proyecciones que hagamos, son también esencialmente tributarias de nuestras representaciones (dialógico-cronotópicas, múltiples y heterogéneas) acerca del pasado, de nuestra capacidad para enlazar el presente con las continuidades y discontinuidades de espacios y temporalidades múltiples y heterogéneas (literarias y no literarias) que conviven con las nuestras, con nuestra capacidad para dialogar con tales otras concepciones (también dialógico-cronotópicas), gracias a las cuales podemos aprender nuevas formas de entender e interpretar la realidad e incrementar así tanto nuestro espacio de experiencias, como nuestro horizonte de expectativas.

O dicho de manera más sencilla: el pasado no existe tampoco en sí, no es más que una nueva reconstrucción que hacemos desde el presente de lo pasado; pero al mismo tiempo, como formamos parte de una tradición en que el pasado se va conformando y van quedando huellas de él y que encontramos siempre en nuestro presente, la relación presente-pasado se convierte en el posible diálogo, ciertamente múltiple y heterogéneo, entre ese presente y ese pasado, este último también presente en el momento en que se manifiesta en el diálogo, el cual se hace presente a través de los textos que hemos ido construyendo, sean literarios o no literarios, sean escritos u orales, sean teórico o prácticos, se manifiesten en forma de huellas o en forma de signos culturales e icónicos, valga decir de nuevo, dialógico-cronotópicos. En síntesis, no hay pasado sino para un presente, ni hay presente que no sea histórico.

Y ya que decimos esto, y para no dejar de mencionar en esta primera parte el objeto de nuestro artículo: la novela de Carlos Fuentes: *La muerte de Artemio Cruz*, y para sembrar una pequeña semilla que esperamos germine no sólo en la siguiente parte de este artículo —en la que, dicho sea de paso, veremos lo que fuentes dice respecto a su propuesta de poética narrativa, lo que la crítica comenta respecto a su obra, y analizaremos la obra en función de la posible “solución” artística que dan Carlos Fuentes al problema de la identidad Cultural—, sino también de abrir el apetito lector e instarlo a su lectura, hacemos notar el siguiente hecho, aparentemente simple y anodino, pero que nos da una primera mínima señal de todos los problemas tratados aquí, especialmente los que se refieren a la relación entre el presente y el pasado, y entre realidad y ficción.

Como todos saben, la novela fue escrita entre mayo de 1960 y diciembre de 1961 (la propia novela lo señala al final), y fue publicada en 1962, y expresa (diabólicamente) y representa (cronológicamente), en principio, la vida de un ser, de un individuo, que vivió del 9 de abril de 1989, hasta el 10 de abril de 1959, justo un año antes de que Fuentes comenzara a escribir la “biografía” de Artemio Cruz. Curiosamente, la novela menciona que el personaje no muere a los 70 años, como debiera de ser de acuerdo con las fechas de nacimiento y muerte: 9 de abril 1889-10 de abril de 1959, sino a los 71, es decir, al parecer, cuando Fuentes termina de escribir la novela.

¿Qué significa esto? ¿Que lo que estamos viendo/oyendo es tan sólo una “ficción”? ¿Qué el pasado, la biografía de Artemio Cruz, no es más que una invención o una recreación o una refiguración realizada por Carlos Fuentes? ¿O quizá que el Artemio Cruz “real” murió primero, y que el personaje Artemio Cruz, es decir, la reconstrucción de su imagen muere después? ¿O es que alguien más está contando la historia?

Dicho de otra manera, el ser que está narrando la novela “no” puede ser, como podría parecer en una primera instancia, el propio narrador-personaje. ¿O es que es algo “similar” a lo que ocurre en *Cien años de soledad*, donde Aureliano Buendía, el personaje “principal”, muere (morirá) cuando termina (termine) de leer la historia que escribió/escucho/inventó Melquiades, otro personaje de la novela, dado que aquél está leyendo/narrando/viviendo su propia historia y la de su familia a través de los pergaminos que éste dejó antes de morir, casi al principio de la novela? ¿Estamos, pues, frente a una novela “sin Autor”, una novela que pareciera escribirse/leerse a sí misma, donde el lector real están “leyendo” lo que “escribe” y está “escribiendo” lo que “lee”, y que por tanto han perdido la identidad única y firme y se convierte en la imagen de lo que cree ser (“Yo” para mí: Yo), de lo que los demás creen que es, es decir, de lo que él cree que los demás piensan de él (el “otro” para mí: Tú), y de lo que los otros relatan respecto a él (“Yo” para el otro: Él)?

Recordemos tan sólo como antecedente que *Cien años de soledad* fue escrita en 1967 y *La muerte de Artemio Cruz*, en 1962, y que mucho se ha repetido que ambas novelas tienen como “prototipo” a *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz. ¿Qué “secreta” relación guardan entre sí estos tres textos en función del problema de la identidad? Sea cual fuese éste, es claramente una relación dialógico-cronotópico-cultural, con una abierta polémica oculta que habría que “descubrir” para ayudarse a tratar de entender la “solución” artística de las dos novelas mencionadas.

Dejemos, pues, todas estas preguntas y propuestas abiertas —esperando que tengan alguna posible explicación y constatación— y para terminar sólo releamos el final de la novela, o más bien el triple final de la novela: el final del Yo, el final del Tú, y, por supuesto, el final del Él.

Comencemos por este último, puesto que, curiosamente, su muerte se encuentra de frente con su muerte, es decir, la novela se muerde la cola (*¿Cien años de soledad* otra vez?). Dice así:

...lloró: él lloró y empezó a vivir...

Por lo que se refiere al Tú, que es la voz que se manifiesta en la última página de la novela, dice:

...Artemio Cruz... nombre... “inútil”... “corazón”... “masaje”... ya no sabrás... te traje adentro y moriré contigo... los *tres* moriremos... Tú... mueres... has muerto... moriré. [Subrayado nuestro: FXS]

Por lo que se refiere al Yo, penúltimo final de la novela, nos dice (cito el párrafo completo):

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 *hablamos*... Yo... lo traeré adentro y morirá conmigo... sólo... [Subrayado nuestro: FXS]

Todo lo anterior parece apuntar, pues, repetimos, a que no es Artemio Cruz quien cuenta su historia, sino alguien externo a él; pero también pareciera que fueran tres diferentes sujetos o voces las que hablaran, a pesar de que finalmente se constituyan en una sola —que parecería ser la del narrador-personaje, pero que al mismo tiempo parece no serlo— como sucede con la Santísima Trinidad. ¿Será que... o quizás que...