

El personaje Artemio Cruz: un narrador frente al espejo de su novela

Vanessa TELLO HERNÁNDEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

La memoria es el deseo satisfecho: sobrevive con la memoria, antes que sea demasiado tarde, antes que el caos te impida recordar.

Carlos Fuentes

El escritor Carlos Fuentes señala que uno de los objetivos de todo escritor latinoamericano debe ser: “Re-inventar la historia, arrancarla de la épica y transformarla en personalidad, humor, lenguaje, mito: salvar a los latinoamericanos de la abstracción e instalarlos en el reino humano del accidente, la variedad, la impureza”.¹

Y eso es justo lo que busca hacer en *La muerte de Artemio Cruz*, en donde las secciones narrativas del “yo”, el “tú” y el “él”, así como el uso del pasado, presente y futuro verbales, buscan conjugar una visión completa —interior y exterior— de un personaje que, en la evolución de su propia vida, es la síntesis de distintas épocas y sectores sociales de México.

Para Carlos Fuentes, en la novela mexicana de la Revolución hay una obligada carencia de perspectiva, pues “los temas inmediatos quemaban las manos de los autores y los forzaban a una técnica testimonial que, en gran medida, les impidió penetrar en sus propios hallazgos”,² así que en su novela busca un distanciamiento espacio-temporal mediante la recuperación de la memoria y su consecuente relato.

De hecho, desde las primeras páginas el *yo* enunciator —Artemio Cruz— marca una distancia consigo mismo al verse a través de los múltiples reflejos de una bolsa de mujer:

Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio.

[...] ¿Y el rostro? Teresa ha retirado la bolsa que lo reflejaba. Trato de recordarlo en el reflejo.³

¹ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*. México, Planeta, 1997, p. 95.

² *Ibid.*, p. 15.

³ C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1962, pp. 3-4.

La vista de sí mismo es, pues, fragmentaria: ve su identidad escindida por medio de la multiplicación de imágenes especulares.

Beatriz Sarlo, en su libro *Tiempo pasado*, afirma que el narrar una experiencia presupone una presencia real del sujeto en la escena del pasado que narra, esto es, que está siempre unida a un cuerpo y a una voz. Lo que libera dicha experiencia es el lenguaje al sacarla del olvido, siendo así como: “[L]a narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer, sino la de su recuerdo. La narración también funda una temporalidad, que en cada repetición y en cada variante volvería a actualizarse”.⁴

Es por ello que el reflejo de su propio cuerpo detona en Artemio Cruz la necesidad de relatarse su vida, de buscar las voces que conforman ese pasado que ahora llega a su fin y que sólo puede actualizarse mediante la palabra. Sólo que, en su afán de narrar-se, tanto el lenguaje como la imagen que proyecta en el espejo son insuficientes para aprehender lo real y eso sintetiza la búsqueda de Artemio a la vez que plantea la imposibilidad de su empresa, el logro del absoluto.

Con esto surge la pregunta: ¿por qué necesariamente un espejo? Bien, el espejo es el instrumento favorito del desdoblador desdoblado; las imágenes fragmentarias ponen en juego la estructuración del sujeto, creándose así un laberinto interior en el que las voces del *yo* se ven no sólo duplicadas, sino incluso multiplicadas, invistiendo al lenguaje —y por ende al relato— con la propia vida de quien se narra. La propia subjetividad de Artemio Cruz asume la decisión de convertir al relato en su morada, lo que agudiza la división del *yo* y el enfrentamiento con la muerte.

La actitud autointrospectiva que representa la rememoración de la propia vida alimenta los reflejos especulares y las figuraciones del desdoblamiento. Si el reflejo especular tiende a distorsionar la imagen que Artemio tiene de sí mismo, es interesante observar que el espejo le sirve también para multiplicar su identidad y reconstruir su relación con los otros. De hecho, Jacques Lacan afirma que:

La sola visión de la forma total del cuerpo humano (frente al espejo) brinda al sujeto un dominio imaginario por la cual el hombre, por primera vez, experimenta que él se ve, se refleja y se concibe como distinto, otro de lo que él es: dimensión esencial de lo humano, que estructura el conjunto de su vida.⁵

Aquí, frente a los espejos, la imagen fragmentada de su propio cuerpo ofrece a Artemio Cruz la forma que le permite ubicar lo que es y lo que no es del “yo”, y proyectar esas imágenes en las distintas voces que componen el relato de su vida. De manera que, desde el principio, los lectores podemos estar “preparados” para leer / conocer el relato de alguien que habla de sí mismo, viéndose a sí, pero a través de las palabras

⁴ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 29.

⁵ Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan*, texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. de Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 128.

de una especie de “doble”, de otro —u otros— “yo” de “Artemio Cruz a través del espejo”. Así se pone —o más bien, se propone— un juego de espejos que no es sino ese reflejo percibido por el propio Artemio y en donde se habrán de conjugar todas las voces que conforman la del propio Cruz: “[E]ra 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”.⁶

Resulta entonces que, de ese juego de espejos del que hablaba antes, nosotros lectores, veremos tres reflejos: TRES, número mágico que no sólo representa la divinidad,⁷ sino también la eternidad... y que en la novela de Fuentes intenta representar también la TOTALIDAD: tres las personas gramaticales que conforman fundamentalmente ese *nosotros* unitario, total.⁸ Tenemos también los tres tiempos verbales, o mejor dicho, las divisiones temporales que conforman la eternidad: pasado, presente y futuro. Y no es de extrañar que toda la novela hable desde y hacia estas tres personas y desde estos tres tiempos y busque esa totalidad, pues pretende ser un universo que, aparentemente separado del universo del lector, se convierta en puro devenir, lugar mágico y único que “está siendo” *ad aeternum*. Se crea así una especie de presente instantáneo, sin duración, es decir, sin realidad temporal, entre un pasado que ya fue y un futuro que aún no es. Se alude entonces a la imposibilidad de aprehender ese presente, pues deja de ser para ser leído.

En un marco así se vuelve necesaria la convergencia de tantas voces y tantos tiempos, que se funden y confunden. Pero a esta confusión de las tres diferentes personas se suma la que el mismo Artemio tiene con sus diferentes personajes como cuando, a propósito de su esposa Catalina, recuerda a Regina, una amante de su juventud: “—Quisiera regresar a allá, Catalina. Qué inútil. —[...] Yo sobreviví. Regina, me duele, me duele, Regina, me doy cuenta de que me duele”.⁹

La novela se constituye entonces como un relato polifónico, donde se conjugan voces y tiempos en busca de una totalidad. Quien habla se aloja por momentos en el *yo* o en su doble, como un ser errante, en el cual los desdoblamientos y multiplicaciones

⁶ C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 4.

⁷ Aun si Fuentes no hubiese pretendido partir del concepto de la Trinidad cristiana en un contexto en el que el cristianismo representa la hegemonía discursiva, el número tres y su idea de totalidad funciona como referente obligado.

⁸ Si seguimos a Émile Benveniste (*Problemas de lingüística general*) tenemos que: 1. *Yo* significa “la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene yo”. (Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*. Trad. de Juan Almela. México, Siglo XXI, 2004, t. I, p. 175.) 2. “La segunda persona [tú] es una forma que presume o suscita una ‘persona ficticia’ y con ello reconstituye una relación vivida entre ‘yo’ y esta cuasi persona. [...] Se podrá definir el ‘tú’ como la persona no-subjetiva, frente a la persona subjetiva que ‘yo’ representa; y estas dos personas se opondrán juntas a la forma de ‘no-persona’ [=él]” (168). 3. “[Él] es la no-persona que extendida e ilimitada por su expresión, expresa el conjunto indefinido de los seres no-personales” (171). 4. “Es claro en efecto que la unicidad y la subjetividad inherentes al ‘yo’ contradicen la posibilidad de una pluralización. Si no puede haber varios ‘yo’ concebidos por el ‘yo’ mismo que habla, es que ‘nosotros’ es, no ya una multiplicación de objetos idénticos, sino una yunción entre ‘yo’ y ‘yo-no’” (169).

⁹ C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 5.

no implican dispersión sino que, por el contrario, buscan unificar opuestos y el espejo se convierte en la bisagra que asegura el encadenamiento.

El momento de su agonía se convierte así en el momento de su memoria, cuando sólo puede asirse a la vida mediante el recuerdo y mediante los espejos, donde debe —ahora sí— reconocerse en sus dobles, en las multiplicidades que conforman ese ansiado Uno siempre fragmentado, mutilado de sí mismo.

Al parecer, Artemio habita un cuerpo que le es ajeno, al que no puede reconocer como suyo. Por eso, aquel reflejo decrepito le sorprende y sólo es capaz de unificarse mediante su propio discurso, en una vuelta a su historia, a su origen, pero desde el momento de su propio deceso. La muerte representa así el cierre de un ciclo, la vida que le devuelve la muerte: “[M]e han clavado un puñal en el ombligo, el mismo ombligo que me nutrió de vida una vez, y no puedo creer lo que los dedos me dicen cuando toco ese vientre pegado a mi cuerpo pero que no es mi vientre”.¹⁰

Ahora bien, a pesar de que los apartados que comienzan con *yo* se construyen mayormente a base de un monólogo interior, encontramos también diálogos que constituyen un contacto exterior más allá del universo intradieгético, y que dan licencia para entremezclar los recuerdos con las vivencias presentes, re-creando un universo narrativo que sólo le pertenece al sujeto de la enunciación, esto es, al Artemio Cruz en su lecho de muerte, visto / narrado desde sí mismo. Sin embargo, lo que mejor puede percibirse en el relato de Artemio es una voluntad de evadir el presente (el de su agonía, el de su muerte inminente e inasible) mediante el pasado, como si estuviese convencido de que mientras dure la narración (presente), de su vida (pasado), será capaz de prolongarla (futuro):

Si pienso en lo que hice ayer no pensaré más en lo que está pasando [...] Ayer, ayer, ayer. 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. *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.¹¹

Me parece que en esta cita (las negritas son mías) pueden resumirse algunas de las cuestiones que ya he mencionado, así como algunas otras que me interesa destacar, como es la *otredad*, ya que sirve de vehículo para “transportar” tanto espacial como temporalmente a las tres personas en las que se fragmenta Artemio Cruz.

¹⁰ *Ibid.*, p. 130.

¹¹ *Ibid.*, p. 5.

Esta *otredad* me parece que supera la idea del doble. La memoria, el recuento de la vida pasada —y que se actualiza en el *yo*— trae consigo un *alter ego* de Artemio Cruz, aquel que mira para salvarse de la única proyección de sí mismo, de su muerte, puesto que al unir a este “tú” un “él”, nos encontramos con un doble desdoblado, pero también “triplicado”: “Tajo de tu memoria, que separa las dos mitades; soldadura de la vida, que vuelve a unir las, disolverlas, perseguirlas, encontrarlas: la fruta tiene dos mitades; hoy volverán a unirse: recordarás la mitad que dejaste atrás: el destino te encontrará”.¹²

Esta conciencia de alteridad va creando a sus personajes que, de este modo, se vuelven no sólo la suma de sus circunstancias y vivencias personales, sino también la suma de las ajenas:

Sintió que entraba duplicado, con la vida de Gonzalo Bernal añadida a la suya, con el destino del muerto sumado al suyo: como si Bernal, al morir, hubiese delegado las posibilidades de su vida incumplida en la de él. Quizás, las muertes ajenas son las que alargan nuestra vida, pensó.¹³

Estas vidas, hasta entonces extrañas, van conformando a la de Artemio, que ya no podrá ser un Artemio Cruz único e indivisible, sino que irá, a través de su vida, acompañado —a veces para bien, a veces para mal— de todas y cada una de las personas con las que se ha cruzado en su vida. Esta multiplicidad de vidas propias se va narrando en la agonía, aun cuando parecen tan lejanas y diferentes a él mismo: “Los hijos de la chingada son estos objetos, estos seres que tú convertirás en objetos de tu uso, tu placer, tu dominación, tu desprecio, tu victoria, tu vida: el hijo de la chingada es una cosa que tú usas: peor que nada”.¹⁴

Éstos, llamémoslos “dobles”, muestran a Artemio como una especie de espejo esferpéntico en donde la realidad aparece deformada, pero reconocible. Así, él mismo se reconoce como un “hijo de la chingada”. Me parece que esto retoma lo que afirma Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, que todos somos “hijos de la chingada”. Artemio Cruz es el “hijo de la chingada” por excelencia (tanto literal como metafóricamente hablando, pues no hay que olvidar que Artemio es hijo de Isabel Cruz, una mulata que es violada por el patrón, hija pues, de la Malinche y de Cortés), y por eso se reconoce fácilmente en todos los demás, se sabe semejante a ellos. Sin embargo, son estas similitudes las que lo separan y lo dejan solo, condenado a ser enemigo de sí mismo y de otros como él. Artemio Cruz es el otro, los otros, los hijos de la chingada somos todos, es él, eres tú, soy yo... El personaje representa así la imagen terrible y desnuda del mestizo, que no puede negar las sangres que violentamente conforman la suya.

Por supuesto que, a lo largo de la novela, estos múltiples espejos parecen repetirse hasta el cansancio, como en el caso de su hijo Lorenzo, quien se erige como otro de

¹² *Ibid.*, p. 6.

¹³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴ *Ibid.*, p. 85.

sus dobles: su propio hijo, su propia sangre, pero renovada. Si Artemio es una especie de “ángel caído”, Lorenzo es el ángel puro, idealista que marcha a España —quizá también como una vuelta a uno de sus orígenes— a luchar por sus ideales en la Guerra Civil, y que, al contrario de su padre, nunca traiciona y muere en una tierra lejana defendiendo aquello en lo que cree. Sólo que no es sino hasta su agonía que Artemio es capaz de reconocerlo: “ay, gracias, que me enseñaste lo que pudo ser mi vida, ay, gracias, porque viviste ese día por mí”.¹⁵

Es en ese momento cuando acepta haber sido un gran traidor, pero si él es todos los demás, entonces todas las traiciones cometidas a lo largo de su vida son traiciones a sí mismo, pues ha tenido que olvidarse de un sí-mismo originario —y por ende de su propia historia— para seguir adelante, siempre mirando hacia el frente, al tiempo que va construyéndose un sí *otro* que pretende borrar un pasado que lo acecha en continuos encuentros con los demás; espejos en los que se niega a verse reflejado. Lo que no puede hacer es no ver su propio reflejo, el de un cuerpo enfermo y condenado a morir, del que ya no podrá escapar más. Y es justo esta imposibilidad de escape la que lo fuerza a mirar-se primero y narrar-se después:

[E] legirás, 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.

[...] dejarás de ser todos los hombres que pudiste haber sido, querrás que otros hombres —otro— cumpla por ti la vida que mutilaste al elegir entre al elegir sí, al elegir no, al permitir que no tu deseo, idéntico a tu libertad, te señalara un laberinto, sino tu interés, tu miedo, tu orgullo.

[...] la memoria es el deseo insatisfecho hoy que tu vida y tu destino son la misma cosa.¹⁶

El mundo del espejo esperpéntico no termina con el reflejo de Artemio, sino también con el mundo que le rodea, pues en él, todo es doble: doble moral, doble contingencia social:

Desde la mesa, se veía la explanada del nuevo frente moderno de Acapulco, levantado con premura para satisfacer la comodidad del gran número de viajeros norteamericanos a los que la guerra había privado de Waikiki, Portofino o Biarritz, y también para ocultar el traspatio chaparro, lodoso, de los pescadores desnudos y sus chozas con niños barrigones, perros sarnosos, riachuelos de aguas negras, triquina y bacilos. Siempre los dos tiempos, en esta comunidad jánica, de rostro doble, tan lejana de lo que fue y tan lejana de lo que quiere ser.¹⁷

¹⁵ *Ibid.*, p. 145.

¹⁶ *Ibid.*, p. 123.

¹⁷ *Ibid.*, p. 88.

Realidades dobles, espejos esperpénticos de seres y entornos que construyen las multiplicidades subjetivas de un mismo México que va conformándose, como el mismo Artemio, como un enorme rompecabezas multiforme.

Sólo que no hay que olvidar que entre el doble y la imagen especular hay dos distancias insalvables: por un lado, la conciencia de ser el mismo sujeto en dos posiciones ficcionales discursivas distintas, y el acto de verse reflejado en “otro” sujeto para reconocerse en él (a manera de espejo) e ingresar en una dinámica de atracción, mediación o rechazo. Lo que hace Fuentes es tratar el asunto del doble desde la perspectiva de la muerte, esto es, mediante la expresión metafísica del encuentro con sus otros “Artemios”, una actualización mítica: la contemplación de sí mismo como el acto inmediatamente anterior a la muerte.

Esta dimensión es mítica, en la medida en que la autopercepción de su desdoblamiento se enmarca en una búsqueda de un sí mismo total y ya no fragmentado (uno que ya haya unido el rompecabezas que conforman los pedazos de memorias del relato) por medio de una búsqueda de correspondencias, el deseo de recuperar una unidad ¿originaria?, un lugar estable en el mundo, el lugar de la enunciación.

Si bien la mirada especular sugiere al espejo como un mero objeto práctico, al plantear el conflicto entre la realidad y la apariencia pone de manifiesto, por un lado, que la percepción humana sólo es capaz de captar un fragmento de la realidad y, por otro, que el espejo presenta tan sólo la bidimensionalidad de un objeto, mientras que el sujeto se encuentra en realidad en un plano tridimensional; es decir, el espejo *no* puede ofrecer una imagen total, por lo que acentúa la fragmentación, la parcialidad de los hechos, de la narrativa, y por lo tanto, la división del sujeto. La imagen especular permite así una definición sólo parcial del sujeto que también se mira en los otros a la vez que realiza inversiones y trasgresiones que aumentan la ambigüedad de la narración, pues es el lenguaje el que asume el mismo carácter incompleto que ofrecen las imágenes

Pero si la subjetividad se experimenta como un exilio del mundo de la unidad, la búsqueda, y la subsecuente amalgama de las tres voces que conforman la novela, vuelven a ella. Artemio Cruz consigue completarse mediante la duplicación —o triplicación— de la mirada y de la voz, terminando su propia construcción a través de la llegada de una alteridad que viene a confirmar sus límites y su continente. El desdoblamiento es así la clave de la experiencia.

Volvamos entonces a nuestras tres personas, y a la forma en que funcionan en la novela. Empecemos por la tercera del singular. La inserción de este “él” implica la omnisciencia y la ubicuidad. Pasa de un espacio a otro, de una situación a otra sin el más mínimo recato y sin resultar por ello abrupto (parece más bien sólo su modo de informar al lector), puesto que nos presta su mirada. Así, vamos por las calles del centro de la ciudad de México, ahora con Catalina y Teresa (esposa una, hija la otra de Artemio Cruz), ahora con Artemio y sus socios, siguiendo sus pasos —y así sus destinos— adivinando sus pensamientos, sus recuerdos, en una continua invitación al lector a relacionar, a partir de sus propias conclusiones y descubrimientos, los hilos que manejan las vidas de cada uno de los personajes.

En estos apartados se permiten cambios de narradores y es donde más voces escuchamos (polifonía), donde mayor movilidad de tiempos: especie de *flashbacks* que nos informan cómo y por qué se ha llegado a la escena del comienzo de la narración. De esta forma se ofrece una visión que intenta “totalizar” dicha polifonía, pues tiene como función completar un panorama que de otro modo no tendría sino la visión de un narrador que, aunque aparentemente extradiegético (y supongámoslo por tanto, “objetivo”), no podría contarnos desde otras voces y perspectivas.

En cuanto al “tú”, parece que quien hablara es este “Artemio a través del espejo”, capaz de ver más allá de la realidad circunstancial a la cual está limitado el personaje, cumpliéndose así lo que afirma Jacques Lacan: el inconsciente es el discurso del *otro*. Su voz es así acusadora; lo atormenta con imágenes que parecen sacadas de un mal sueño (que recuerda un poco —o bastante— al fantasma del futuro en “A Christmas Tale”). Esta voz lleva un tono “profético”, de destino casi trágico que va cumpliéndose a pie juntillas, hasta más allá de la muerte de Artemio (y por tanto, más allá de la novela): “te convertirás en tu propio enemigo para continuar la batalla del orgullo: vencidos todos, sólo te faltará vencerte a ti mismo: tu enemigo saldrá del espejo a librar la última batalla [...] tu doble, otra vez tu doble: tu último enemigo”.¹⁸

Aparecen así imágenes oníricas y torturadas que iluminan el drama del sujeto entregado al discurso como única e inoperante defensa contra el silencio final que representa la muerte.

Otra de las voces que componen la polifonía de Artemio Cruz es aquella salida de la grabadora. Lo que se escucha es la voz de Artemio venida de un pasado próximo, mediada por un reproductor, y por tanto, artificial, producto de los avances tecnológicos: “Sí, cómo no, es mi voz de ayer —¿ayer, esta mañana? ya no distinguiré— y le pregunto a Pons, mi jefe de redacción —ah, chilla la cinta; ajústala bien Padilla, escuché mi voz en reversa—: chilla como una cacatúa: allí estoy”.¹⁹

La cinta se desliza y, con su voz, se desliza un simulacro de Artemio Cruz. Alberto Moreiras, en su texto *Interpretación y diferencia* (1991), afirma que al momento de la muerte o de su realización se da una necesaria disolución de la identidad que abre la posibilidad de una nueva identidad especulativa, ya nunca estable, a la que denomina *simulacro*, y donde éste es en cierto sentido la resistencia a la muerte de la identidad: es la recuperación de la identidad como diferencia. Este simulacro instituye la posibilidad de la muerte. En Artemio Cruz hay un reconocimiento de sí ante la imagen especular, y también en el reflejo fónico / vocal que constituye su propia voz reproducida por la grabación. Su identidad vuelve a verse fragmentada por esta voz especular que, al tiempo que es capaz de crear-se a sí misma como otra desde la distancia, también reconoce la imposibilidad del autoconocimiento, puesto que él mismo se siente ajeno, lejano. Artemio Cruz no puede captarse en una identidad estable, sino que va transfigurándose, multiplicándose. Podríamos incluso hablar de una *inversión autográfica*, esto es, de un

¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

desplazamiento del sujeto a su simulacro, puesto que éste implica un modelo presente / ausente como la propia muerte. La vida del protagonista se desenvuelve así en el intento de la repetición de un suceso, 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.

La vuelta al *yo* es también un regreso al presente de Artemio, a las horas que le quedan de vida, del relato de su vida; una vuelta a una realidad espacio-temporal de la que el personaje busca salvarse por medio de la memoria, pero cuya condición sensorial no le permite un total desprendimiento. Casi sin querer, Artemio vuelve a su conciencia presente, a su estar rodeado de médicos y de gente a la que no parece importarle si tiene o no algo que decir —que para eso estamos los lectores— pues lo único que esperan es su muerte. Eso, su muerte es lo verdaderamente importante, ya no su vida o lo que hizo de ella:

Ella [Teresa] no tiene nada que decir. Mírala. Sentada con las manos dobladas y el traje negro, esperando. Ella no finge. Antes, lejos de mi oído, te habrá dicho: “Ojalá todo pase pronto. Porque él es capaz de estarse haciendo el enfermo con tal de mortificarnos a nosotras”.²⁰

Así van cerrándose los ciclos que la narración aparentemente ha ido fragmentando, pues la idea de circularidad del tiempo, de esta búsqueda de eternidad puede darse cuando la vida y la muerte se unen en un mismo instante: justo en el último apartado de la novela (el correspondiente al 9 de abril de 1889), donde se narra el nacimiento de Artemio Cruz y también su muerte. En algún momento, Artemio:

[R]ecordó 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 solo, sin más fuerzas que las propias.²¹

Sin embargo, en su lecho de muerte y en medio de su agonía, no puede evitar hacer un recuento de su pasado, de cómo es que ha llegado a convertirse en esto que es sólo capaz de ver como una suma de reflejos, como una imagen fragmentaria. Pero, ¿reflejo de qué? De su ser, de su estar, en donde tiene que aceptar que no ha sido él el único arquitecto de su destino, sino que la Historia, y todo aquello que le echaron desde antes de nacer también lo ha ido conformando; que no puede, para completar su imagen, hablar desde sí mismo solamente, desde ese *yo* puro, solo y desnudo, sino que también tiene que hacerlo desde el *tú* —que es su testigo acusador— y desde *él*, a quien trata como una pieza más de su propio juego. Es sólo a partir de esta suma de instancias que conforman un *nosotros* desde donde puede dar cuenta de una realidad y sus espejos, en un afán de construir una realidad, o mejor dicho, una ficción totalizadora.

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 111.