

OTRA VEZ UNAMUNO Y FUENTES: LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ

En su trabajo de 1971, González Echevarría señala, apuntando semejanzas entre protagonistas, la posible presencia de *Nada menos que todo un hombre* en la elaboración de *La muerte de Artemio Cruz*¹. No pretendemos disputar, en lo que se refiere al desarrollo de personalidades protagónicas, el paralelo que este estudioso establece, sino ampliar la evidencia de una presencia unamuniana en el novelista mexicano.

En la conexión creativa que propondremos entre los dos escritores, tratándose en este caso del cuento de Unamuno, *Artemio*, *Heautontimoroumenos*, y la citada novela de Fuentes, quizás sea posible iluminar la procedencia, cuando menos en parte, del desdoblamiento protagónico que caracteriza y estructura *La muerte de Artemio Cruz*.

Es evidente, como ha quedado convincentemente documentado por González Echevarría², que Fuentes es sumamente abierto y explícito en lo que toca a su utilización de modelos literarios. Así, pues, no nos parece mera coincidencia el nombre de pila que, sin que haya siquiera un connato de preparación interna y justificante³, le otorga el novelista mexicano a su protagonista. Fuentes parece señalar, abiertamente y como lo hiciera el propio Unamuno en su día y cara a su fuente⁴, la procedencia de la idea matriz de su personaje. La conexión que el profesor Ilie ha establecido entre Gorki, *Cain* y *Artemio*, y Unamuno, *Abel Sánchez* y *Artemio*, *Heautontimoroumenos*, se extiende, visiblemente, hasta *La muerte de Artemio Cruz*.

Ahora bien, cabría pensar, quizás, que el novelista mexicano bebiera directamente de la fuente rusa; pero todos los indicios sugieren que Unamuno y no Gorki es la lectura catalítica que sirvió para cristalizar el personaje y la novela de Fuentes.

¹ ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, "La muerte de Artemio Cruz Unamuno: Una fuente de Fuentes", *Cuadernos Americanos*, 177 (1971), pp. 197-207.

² GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, pp. 197-198.

³ No hay nada en la genealogía que sugiera el uso del nombre Artemio.

⁴ PAUL ILIE, "Unamuno, Gorky, and the Cain myth: Toward a Theory of Personality", *Hispanic Review*, 29 (1961), pp. 310-323.

En primer lugar, el subtítulo unamuniano, terenciano pero que nada tiene que ver con la comedia de Terencio *Heautontimoroumenos*, no sólo subraya y hace consciente la conflictiva dualidad de su personaje, sino que destaca, a la vez, el carácter penitencial de la misma. El desdoblado personaje de Unamuno es, efectivamente, su autoatormentador. Nos parece que la selección de apellido sigue, en Fuentes, un derrotero parecido. La palabra 'cruz' sugiere, por una parte, la noción del envés de una cosa, 'cara y cruz', connotación que el novelista refuerza mediante su presentación de la madre del protagonista como Isabel Cruz o Cruz Isabel. La palabra refleja, pues, algo de la dualidad, de la doblez, que ha de caracterizar al personaje⁵. Pero en un contexto occidental esa misma palabra lleva adscrita, y de manera inevitable, una connotación penitencial⁶. Aunque conjetural, no nos parece excesivamente arriesgado sugerir que el apellido del protagonista de Fuentes desempeña la misma función, aunque sea menos explícitamente, que el subtítulo unamuniano que muy bien pudo haberlo sugerido.

En segundo lugar, el desdoblamiento síquico-ético de su Artemio lo lleva Unamuno, en su cuento, hasta la objetivación del auto-diálogo:

En los diálogos que Artemio mantenía entre dos yos, el angélico decía al demoníaco: "¡Si yo hubiera podido ser como tú!, ¡si yo hubiera tenido para hacer el bien la osadía que tuviste tú para buscar tu provechol, ¡si yo hubiera tenido tu coraje!" Y el yo demoníaco le respondía: "¡El caso es, mellizo mío, que con tus eternos reproches no me has dejado ser como debí haber sido, no me has hecho el tuyo, cobarde, cobarde, cobarde!"⁷.

El autor ruso que inspira al español se queda corto en este sentido, sin llevar hasta la distinción pronominal la dualidad captada en sus dos personajes. Carlos Fuentes, ya se sabe, idea su personaje y estructura su novela, *La muerte de Artemio Cruz*,

⁵ Es curioso también que en la sociología la cruz es símbolo de la naturaleza heterogénea de la síquis humana. Según C. G. Jung la cruz es un "‘quarternio’ de opuestos", una representación visual de la relación que existe entre dos partes de opuestos distintos. Ver. C. G. JUNG, *The practice of Psychotherapy, Collected Works*, 16, Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 305.

⁶ Todos tienen que llevar su cruz, el sufrimiento en que consiste la vida.

⁷ MIGUEL DE UNAMUNO, *Obras Completas*, Madrid, 1966, II, p. 878

de manera que la fragmentación síquica tenga una explícita representación pronominal⁸.

En tercer lugar, no nos parece demasiado conjetural, dadas las semejanzas ya establecidas, indicar que el comienzo del cuento unamuniano pudo haber sido factor catalítico, asimismo, en el proceso creativo que determina en Fuentes el contexto real de su novela. El novelista español comienza por ofrecer analogías fisiológicas para la dualidad síquica que intenta captar en su personaje único, analogías fisiológicas que ofrecen, además, el carácter autodestructor y conflictivo de esta dualidad:

El veneno de la víbora, ¿lo es para ella misma? Es decir, si una víbora se picase a sí misma, ¿se envenenaría? Es indudable que hay secreciones externas que si se vierten en el organismo mismo que las segrega (*sic*), le dañan y hasta le envenenan. Y basta sólo para que le emponzoñen el que no pueden ser vertidas afuera. Hay humores que, retenidos, atosigan a quien los retiene. (p. 877).

El contexto histórico y real, y no analógico, de la novela de Fuentes le permite llevar hasta su narración el detalle científico-fisiológico de un cuerpo moribundo. Es decir, las analogías unamunianas convertidas en realidades corporales con fuerza simbólica⁹:

...y las contracciones ascienden, las imagino como los anillos de una serpiente, ascienden hacia el pecho, hacia la garganta, y me llenan la lengua, la boca, de ese pasto molido, amargo de alguna vieja comida que ya olvidé y que ahora vomito boca abajo, buscando en vano una porcelana y no este tapete manchado por el líquido hediondo y grueso de mi estómago: no se detiene, me rasga el pecho, es tan amargo y me da risa en la garganta, me hace unas cosquillas espantosas: sigue, no se detiene, es una vieja digestión con sangre, vomitada sobre la alfombra de la recámara y no necesito verme para sentir la palidez del rostro, la lividez de

⁸ JOSEPH SOMMERS, *After the storm*, Albuquerque, UNM Press, 1968, pp. 155-156.

⁹ Bernard Fouques, por ejemplo, advierte la presencia del mito azteca en la novela, señalando varios paralelos entre la agonía que sufre Cruz y varias etapas en la vida de Quetzalcóatl. Dice que Fuentes "reanuda" con la fuente de inspiración azteca "al enlazar una fría y clínica descripción el infarto al mesenterio (90-91) con el instante de la revelación suprema en que lo horrible muestra las entrañas del ser", "El espacio órfico de la novela en *La muerte de Artemio Cruz*", *Revista Iberoamericana*, 41 (1975), p. 244.

los labios, el ritmo acelerado del corazón mientras el pulso desaparece de la muñeca: me han clavado un puñal en el ombligo, el mismo ombligo que me nutrió de vida una vez, una vez y no puedo creer lo que los dedos me dicen cuando toco ese vientre: inflado, hinchado, abultado por esos gases que siento circular y que no puedo arrojar, por más que puje: esos dedos que suben hasta la garganta y vuelven a descender al vientre, a los intestinos, sin que pueda arrojarlos: pero sí puedo aspirar mi propio aliento fétido...¹⁰.

Ni que decir hay que el cuento unamuniano, de apenas unas páginas y en el estilo abstracto del español, es sólo factor catalítico en el proceso creativo que lleva a Fuentes a la concepción de su gran novela. Y quizá el valor del esfuerzo erudito que aísla un factor semejante resida en lo que permita señalar del proceso creativo en sí.

La conexión establecida entre Gorki-Unamuno y Fuentes destaca la problemática humana de la personalidad síquica, problemática que los dos predecesores del mexicano fijaron en el mito de Caín y Abel¹¹. Sin demorarnos en las distintas etapas de la "literaturización" de ese mito, cosa que Ilie lleva a cabo magistralmente respecto a los dos autores que trata¹², basta con aclarar que el cuento unamuniano ya citado expresa la integración en un personaje de la dualidad vivencial que el mito bíblico capta. En cierto modo, pues, Fuentes arranca de esa integración en que, como ha visto Ilie, acaba Unamuno¹³.

Con todo, ninguna duda cabe de que el novelista mexicano tenía presente el mito bíblico al crear el mundo de *La muerte de Artemio Cruz*. Su expresión, explícitamente dual, se halla, por ejemplo, en la presentación de la familia del protagonista. El padre de éste, Atanasio, y su tío, Pedro, proyectan un fundamental 'cainismo' sobre la generación mexicana que precede a la de Artemio Cruz. Fuentes también utiliza el mito bíblico explícitamente al fijar la identificación de 'cainita' para quien dejó matar al que fuera su compañero, en vida, y su cuñado (casi hermano), después¹⁴.

Estos ecos del mito central, junto con otros de carácter más

¹⁰ CARLOS FUENTES, *La muerte de Artemio Cruz*, México, cuarta edición, 1968, p. 219. Véanse, asimismo, pp. 90-91, 116, 202, 243, 271-273 315-316.

¹¹ ILIE, "Unamuno", pp. 310-311.

¹² ILIE, "Unamuno", pp. 312-313.

¹³ ILIE, "Unamuno", pp. 322-323.

¹⁴ FUENTES, p. 114.

extensamente social¹⁵, forjan una manera de infraestructura de la novela de Fuentes. Como en Unamuno, sin embargo, la integración de la dualidad mítica en un personaje desdibuja la nitidez que el mito tradicional encierra. Al hacerse interior y sociológico el conflicto entre dos modos de ser, se funden y se afectan mutuamente las características que tan nítidamente delineadas quedan en la personalización, dual, del mito original. Así, pues, Unamuno evita en su *Artemio, Heautontimoroumenos* las designaciones y la nomenclatura propia del mito que sigue subyaciendo en su obra, prefiriendo antecedentes literarios y filosóficos que destacan fisuras dicotómicas en la personalidad humana: Pascal y Robert Louis Stevenson¹⁶. Así, también, Fuentes orquesta en su novela todo un fondo contrapuntual de ecos míticos (Abel-Caín), pero sin que las fijaciones externas y tradicionales del mito toquen directa y explícitamente en el conflicto interno de su protagonista. Éste también se presenta, psicológicamente, mucho más en línea con fijaciones dicotómicas como el 'ángel-demonio' de Pascal o el Dr. Jeckyll-Mr. Hyde de Stevenson¹⁷. O, si se desea seguir con la afinidad unamuniana, mediante la proyección literaria de 'el otro', que tanto Unamuno como Fuentes re-elaboran en otras obras¹⁸.

Pasemos brevemente a las ampliaciones y a las desviaciones que, sin dejar jamás de destacar un parentesco unamuniano, consigue el novelista mexicano partiendo, como pensamos haber demostrado, del modelo español.

¹⁵ No hay duda de que en esta novela Fuentes expresa la teoría de Octavio Paz de que México es un país de una larga historia de traición tras traición-cainismo. Artemio Cruz perpetúa el ciclo despojando a sus prójimos, a sus hermanos (sean hermanos carnales o hermanos políticos). Su cainismo se extiende hasta su propia tierra que traiciona en favor de otro país, los Estados Unidos (pp. 32-33).

¹⁶ UNAMUNO, *Obras Completas*, p. 877.

¹⁷ Artemio Cruz, en forma del *tú*, elabora extensivamente la mezcla o unión de las diferentes dualidades que le definen: "Nunca. Nunca has podido pensar en blanco y negro, en buenos y malos, en Dios y Diablo: admite que siempre aun cuando parecía lo contrario has encontrado en lo negro el germen, el reflejo de su opuesto: tu propia crueldad, cuando has sido cruel, ¿no estaba teñida de cierta ternura?" (p. 33).

¹⁸ De algún modo este dualismo lleva la parte clave en toda la obra narrativa de Fuentes, tanto que él mismo ha declarado en su libro de ensayos, *Casa con dos puertas*, que todos nosotros sufrimos este dualismo: "El ángel se ve en el monstruo, descubren que son uno, que comparten esa gravedad y constancia del sufrimiento... Descubren que son uno; antes, han debido saber que cada uno era otro" *Casa con dos puertas*, México, 1970, p. 241.

Si ambos autores integran e internalizan en un ser la dualidad humana fijada arquetípicamente en el mito de Caín y Abel, Fuentes parece pretender, muy al estilo decimonónico, que su fijación posea, además del estudio sociológico-ético de la condición humana, un valor tipificante en términos histórico-sociales. El novelista mexicano, a diferencia del español, da contornos concretos, geográfico-histórico-sociales, al desarrollo de su obra: México, 1859-1959: pobreza-riqueza¹⁹. Esto implica, lógicamente, alteraciones significativas, también, en la expresión literaria. Aparte del hecho patente de que las nuevas y ampliadas finalidades estéticas y creativas del mexicano exigen la forma novelística, podemos tocar un par de alteraciones de Fuentes que vienen a caracterizar su obra.

En primer lugar, resulta claro que Fuentes estructura su novela sobre una dualidad psicológica extendida, que incluye, junto al 'yo' y el 'tú' de la tradición literaria que hemos visto, un 'él' que redondea y completa la fijación pronominal de lo psicológico²⁰.

La crítica no ha dejado de percibir esa extensión pronominal como consecuencia directa de la ubicación histórico-social del dualismo agónico del protagonista: "The more traditional third-person sequences are the longest. Here the author, through an omniscient narrator recounts directly to the reader fragments of the protagonist's past, pinpointed exactly in time: July 6, 1941, May 20, 1919, and so on. This constitutes, as it were, 'outside' information which can be accepted as an authentic version of the circumstances surrounding the various personal decisions"²¹. Naturalmente, esta explicación no agota, en

¹⁹ La condición histórica de su personaje es sintetizada también en una palabra, la *chingada*, que según Octavio Paz define bien la cultura mexicana. Esta palabra supone el uso del otro para fundar la propia existencia. Se explota al hermano. (FUENTES, pp. 145-146).

²⁰ Carlos Fuentes mismo explica la significación psicológica de su uso de las distintas voces narrativas en una entrevista con Emmanuel Carballo: "Hay un tercer elemento, el subconsciente, especie de Virgilio que lo guía por los doce círculos de su infierno y que es la otra cara de su espejo, la otra cara de Artemio Cruz: es el *Tú* que habla en futuro. Es el subconsciente que se aferra a un porvenir que el *Yo* —el viejo moribundo— no alcanzará a conocer. El viejo *Yo* es el presente, en tanto que el *Él* rescata el pasado de Artemio Cruz. Se trata de un diálogo de espejos entre tres personas, entre tres tiempos que forman la vida de este personaje duro y enajenado". *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, 1965, pp. 440-441.

²¹ SOMMERS, *After the storm*, p. 156.

modo alguno, las que son posibles para el fenómeno que comentamos. Hay que tener en cuenta, como ya han observado varios críticos²², que Fuentes, escritor contemporáneo, tiene a su disposición toda una serie de aceptadas percepciones trípticas de la personalidad humana: Freud (*Id*, *Super-ego*, *Alter-ego*); Jung (consciente, inconsciente personal, inconsciente colectivo). Como tiene a mano, al darle contornos histórico-sociales a la abstracción unamuniana, un sentido dialéctico (hegeliano-marxista) no menos tríptico en su expresión²³.

Resulta no menos claro, en segundo lugar, que el novelista mexicano, a diferencia del Unamuno de *Artemio, Heautontimoroumenos*, decide captar a su protagonista en el decisivo trance de la muerte. Esta alteración fundamental del esquema narrativo que pudiera ofrecer el cuento unamuniano hace verosímil, sobre todo, el agolpamiento imprevisto de toda una experiencia vital en la conciencia del protagonista. Esto, para una narración inserta en la historia de México, justifica de sobra la decisión de Fuentes; pero la ampliación alternativa que comentamos sigue, con todo, derroteros perfectamente unamunianos. Respecto al relato concreto que vemos como la fuente más inmediata del escritor mexicano, ya hemos observado que las analogías fisiológicas del filósofo español pasan a ser reales y sintomáticas en el moribundo protagonista del mexicano. Y respecto a la obra más general del genial español, especialmente respecto a la multitud de expresiones unamunianas acerca de sus múltiples personalidades frente a la muerte, el eco es indiscutible:

¡Oh si hubiera llegado a conocerme!
 ¡Oh si aquél que yo fui ahora me viera!
 ¡Y si le viera yo, si en un abrazo
 se hiciese el vivo lazo
 que ata el pasado al porvenir oscuro!
 Se me ha muerto el que fui: no, no he vivido.
 Allá entre nieblas,
 del pasado lejano en las tinieblas,
 miro como se mira a los extraños
 al que fui yo a los veinticinco años.
 Cada hijo de mis días que pasaron

²² LANIN A. GYURRO, "Self, double, and mask in Fuente's *La muerte de Artemio Cruz*", *Texas Studies in Literature and Language*, 16 (1974), pp. 363-384.

²³ SOMMERS, *After the storm*, p. 160.

devoró al de la víspera;
 de la muerte del hoy surge el mañana,
 ¡oh mis vos que finaron!
 Y mi último yo, el de la muerte,
 ¿morirá sólo?
 ¡Oh tremendo misterio de la muerte!
 Todos esos que he sido,
 ¿no acudirán en torno de mi lecho
 para aliviarme el pecho
 de la terrible soledad postrera?
 Cuando al fin muera,
 ¿no vendréis, oh mis almas juveniles,
 ángeles de los días de mi infancia
 y de aquella mi verde primavera
 con la auroral fragancia
 consolaréis el tránsito tremendo?
 ¡Cuántos he sido!
 Y habiendo sido tantos,
 ¿acabaré por fin en ser ninguno?
²⁴

Y Fuentes:

Y no sé... no sé... si el soy yo... si tú fue él... si yo soy los tres... Tú... te traigo dentro de mí y vas a morir conmigo... Dios... Él... lo traje adentro y va a morir conmigo... los tres... que hablaron... Yo... lo traeré adentro y morirá conmigo... sólo... (p. 315)²⁵.

JUNE C. D. CARTER
 ALFRED RODRÍGUEZ

Albuquerque, New Mexico.

²⁴ MIGUEL DE UNAMUNO, *Obras Completas*, Barcelona, 1958, pp. 13, 862-863.

²⁵ El hecho de que el final de *La muerte de Artemio Cruz* no ofrezca sección con "el" parece sugerir la voluntad de Fuentes de iniciar, como lo hace Unamuno en el poema y el propio Fuentes en lo que aquí se cita, que uno se muere solo.