

La memoria de lo perdido y de lo que nunca fue. Notas sobre la nostalgia en *La muerte de Artemio Cruz*

Juliana Espinal
University of California, Los Angeles

¡Qué distinto. . . lo que somos de lo que pudimos ser!
Carlos Fuentes: *Las buenas conciencias* [8]

Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña.

Julio Cortázar: *Rayuela* [71]

En una entrevista con Joaquín Soler Serrano para la televisión española, Carlos Fuentes resume *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de la siguiente manera:

[E]s la novela de un hombre que surgió con la revolución, que se hizo con la revolución . . . y que está narrando esta historia desde su lecho de muerte, durante su agonía. En su agonía él se desdobra en tres. Hay un *Yo*, un *Tú* y un *Él*. Un *Yo* que habla en presente y es el hombre agonizante que va relatando las sensaciones de la agonía. Hay un *Tú* que habla en futuro y que es la consciencia, el animo de supervivencia del propio personaje agonizante; y hay un *Él* que está narrado en tercera persona y que cuenta los doce días decisivos de la vida de Artemio Cruz. (Fuentes, 1977, 1:10:54-1:11:37)

Mucho se ha escrito sobre esta obra y su lugar central en la historia de la literatura latinoamericana. Siempre se habla de la complejidad de su estructura narrativa, de la forma en la que en ella se desestructura el tiempo, o del ingenio con el que trata la historia política y social

mexicana (Zuniga 89). En el presente artículo, sin embargo, me ocupo de un tema que aún se ha estudiado muy poco: el carácter nostálgico de la novela. A partir del análisis de dos citas, sostengo que si bien toda la novela es nostálgica—en la medida en que se funda en la memoria de lo perdido (Braunstein 52)—podemos identificar en ella al menos dos tipos específicos de nostalgia. Ambos tipos se corresponden, a su vez, con dos momentos de la reflexión interior del personaje. Hay una nostalgia que asociamos a la voz del *Tú* y una nostalgia en la voz del *Él*. Afirmo que la nostalgia del *Tú* surge muy temprano en el proceso de concientización del Artemio moribundo y, por lo tanto, está aún muy unida a la visión que el viejo Artemio tiene de sí mismo para ese momento. Por el contrario, la nostalgia del *Él* surge cuando el proceso de concientización ha avanzado: Artemio está más cerca de la muerte y simultáneamente está más cerca de su origen, del Artemio originario. Así, mientras la primera nostalgia separa a Artemio de su ser más íntimo, la segunda nostalgia lo lleva de regreso a él. Lo lleva de regreso a ese momento primero en el que Artemio era la posibilidad infinita de todos los hombres.

Para desarrollar esta idea, dividiré este ensayo en dos partes. En la primera, titulada *De estructuras y pronombres*, repasaré la estructura narrativa de la novela con el fin de sentar las bases de nuestra reflexión. En la segunda parte: *Las dos nostalgias de Artemio Cruz*, desarrollaré la hipótesis propuesta.

DE ESTRUCTURAS Y PRONOMBRES

Para el lector de *La muerte de Artemio Cruz* la muerte no es el secreto guardado de la novela. No sólo el título nos anticipa el desenlace, sino que ya desde las primeras líneas somos arrojados a la agonía del personaje. Sin embargo, la primera palabra, la palabra inaugural de la novela, no nos habla de un final, sino de un comienzo: “Yo despierto” (9). Este despertar no es sólo el despertar del convaleciente que recupera la consciencia perdida; es un despertar existencial a la consciencia de sí que el protagonista llevará a cabo a través de la yuxtaposición de tres visiones parciales: la del Yo, la del *Tú*, y la del *Él* (Glaze 119). Así, a lo largo de la novela veremos a Artemio Cruz volver sobre los pasos recorridos, recorrer en su memoria doce días vividos, sopesar, evaluar, reconocer y aceptar ese pasado. Todo esto, a través de la “alternancia de la voz narrativa en tiempo y persona gramatical” (Ossers 135).

Dentro del texto, la imagen que anticipa esta reflexión interior tripartita es la de Artemio viendo su rostro fragmentado en las incrustaciones de vidrio de la bolsa de una mujer:¹ “Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio [. . .] un rostro roto en vidrio sin simetría, con el ojo muy cerca de la oreja y muy lejos de su par, con la mueca distribuida en tres espejos circulares” (Fuentes 10). El presente del protagonista—el primer espejo—es el *Yo*. Éste, anuncia la condición vital desde la cual se narra. El individuo de setenta y un años, enfermo, sufriente, que padece y que, en su padecer, adquiere consciencia de la imposibilidad de controlar su cuerpo (Befumo 104). Es este *Yo* el que agobiado y asustado de pensar en ese cuerpo que se diluye ante la inminencia de la muerte (Fuentes 10), decide, como un acto de resistencia, pensar en el ayer (Fuentes 12). ¿Por qué en el ayer? Porque en contraste con un presente y un futuro oscuros, el pasado—inaugurado por el recuerdo del día anterior—ofrece un pensamiento más claro, iluminador, aprehensible: “piensa ayer. No estás tan loco; no sufres tanto; pudiste pensar eso. Ayer ayer ayer” (12).

Este ayer es representado en la voz del *Él*—el tercer espejo—. Relata doce días determinantes en la historia de la vida del protagonista, doce opciones (Fuentes citado en Pacheco 19). Es también el espacio del discurso donde escuchamos otras voces; donde Artemio se presenta a través de los ojos de otros y, los otros, “viven a través de cómo los vive el protagonista, existen en un sujeto que no es ellos mismos” (Befumo 100): “Recordarás y recordarás por qué. Encarnarás lo que ella, y todos, pensaron entonces [. . .] Tendrás que encarnarlo. Nunca escucharás las palabras de los otros” (Fuentes 30). Asimismo, es aquí donde podemos ver expuesto con mayor claridad el carácter histórico-político del texto, porque la historia de Artemio no se desliga de la historia de México.

Finalmente, tenemos el *Tú*—el segundo espejo—que habla en futuro; aunque para ser más precisos habría que decir que en él encontramos igualmente el presente y el pasado. Por ello, él *Tú* debe ser entendido primeramente como el reino de lo posible, que surge como contrapeso al carácter fáctico del *Él*: “El futuro gramatical recibe en este contexto la función de señalar posibilidades, opciones que el *Yo* tuvo, pero no eligió. De este modo, estas secuencias constituyen un recuerdo del pasado de *Yo*, no como fue sino como hubiera podido ser” (Kohut). El *Tú* tiene una función mediadora: tiende un puente entre el

Yo y el *Él*, liga el presente al pasado desde un punto de vista crítico y reflexivo. Fuentes lo define así: “Hay un tercer elemento, el subconsciente, especie de Virgilio que lo guía por los doce círculos de su infierno . . . Es el subconsciente que se aferra a un porvenir que el Yo—el viejo moribundo—no alcanzará a conocer” (Fuentes citado en Pacheco 19).

Y aquí, en medio de “sudores, nervios irritados y funciones fisiológicas inconscientes” (Fuentes 14); en medio de “imaginar el pasado y acordarse del futuro” (Fuentes and Rizzante 11); en medio de una narración de tiempo circular donde el inicio coincide con el final y el final nos habla del inicio, el lector ve emerger la nostalgia. . . las nostalgias.

LAS DOS NOSTALGIAS DE ARTEMIO CRUZ

a. La nostalgia del *Tú*

En *La Muerte de Artemio Cruz* la nostalgia no es un término unívoco y, como veremos más adelante, tampoco es un término que pueda pensarse independientemente de otras nociones. En esencia, podemos definirla como “una tendencia constante que opera en el psiquismo para regresar a un “estado anterior”, una respuesta falsamente esperanzadora frente a las dificultades y el consabido final fatal que esperan a la vida” (Braunstein 64). En este orden de ideas, la totalidad de la novela es nostálgica, porque desde el principio vemos el deseo de Artemio por “invertir la marcha del tiempo para restaurar el *statu quo ante*” (Braunstein 52). Sin embargo, en el presente ensayo sostengo que hay al menos dos tipos de nostalgias en la novela, y esto, según el objeto específico hacia el que se dirijan.

En primer lugar, encontramos la nostalgia que tiene como objeto lo que no existe, lo que nunca fue. Es una nostalgia que hace su aparición en la voz narrativa del *Tú*. Y, por lo tanto, se corresponde con el subconsciente, y se ancla en la idea de lo posible y no de lo factual. Dice el *Tú*:

Desde que empezaste a ser lo que eres, desde que aprendiste a apreciar el tacto de las buenas telas, el gusto de los buenos licores, el olfato de las buenas lociones . . . todo eso que en los últimos años ha sido tu placer aislado y único, desde entonces clavaste la mirada allá arriba, en el norte, y desde entonces has vivido con nostalgia del error geográfico que no te permitió ser en todo parte de ellos. (28)

Lo singular de esta primera nostalgia es que no tiene relación directa con un recuerdo concreto y verídico del pasado. Tampoco obedece al impulso de “encontrar la vida de antes” (Braunstein 64), porque no hay un antes en el que haya sucedido. Pero la seguimos llamando nostalgia no sólo porque así lo hace el autor, sino también porque se presenta como la añoranza de una posibilidad; una posibilidad que el destino jamás le ofreció a Artemio.

Como puede notarse, ésta es una nostalgia reciente (respecto al presente del *Yo*), joven, que se va a contraponer a una nostalgia más antigua y primigenia, la del *Él*. La expresión “desde que empezaste a ser lo que eres”, así como las frases que le siguen: “en los últimos años” y “desde que aprendiste. . .” sugieren un antes y un después en la personalidad del protagonista, un quiebre de la identidad en el que la nostalgia afloró.

No es fácil establecer el momento exacto en el que se da este quiebre o a propósito de qué. Seguramente inicia cuando Artemio va a ser fusilado junto a Gonzalo y Tobias, y el velo de la Revolución se cae (Fuentes 167). Sin embargo, sospecho que podemos situarlo un poco antes (en el tiempo de la historia, y no en el tiempo del discurso) cuando el niño le dice a su tío Lunero: “quiero entrar a la casa grande” (Fuentes 250). Es en ese instante cuando vemos el deseo del niño de acceder a un espacio físico que es símbolo de una clase social superior que le es ajena, pero que al mismo tiempo lo llama de una forma muy íntima.² Pero además, porque es precisamente la posterior entrada a la casa grande la que desata el resto de los acontecimientos.

Más allá de esto, lo que sí sabemos con claridad es que esta nostalgia surge a la par del gusto progresivo de Artemio por “el mundo de los objetos” (Fuentes citado en Pacheco 19); el gusto por un estilo de vida lujoso y por pertenecer a un grupo social específico. Finalmente, esta nostalgia aparece como producto de la frustración del protagonista por no haber nacido en el territorio geográfico que encarna todo esto, el Norte: “admiras su eficiencia, sus comodidades, su higiene, su poder, su voluntad y miras a tu alrededor y te parecen intolerables la incompetencia, la miseria, la suciedad, la abulia, la desnudez de este pobre país que nada tiene” (28).

Sin embargo, la importancia de esta nostalgia yace no en la superficie donde se muestra como una nostalgia material, sino en lo profundo donde se esconde una nostalgia ontológica: la añoranza de no haber nacido otro; otro para quien el mundo de los objetos no

sea algo adquirido, sino connatural. Así, si pensamos en los orígenes humildes del protagonista, esta negación de su cultura, de su clase social, de su país—que es expresada a través de la idea de nostalgia—no es más que la negación de sí, de ese Artemio primigenio. De modo que el deseo de alejamiento geográfico del Artemio adulto es, a su vez, un deseo de alejamiento de la inmanencia territorial del niño Cruz, del niño en general.

Ahora bien, este pasaje—el primero en la novela en el que se usa la palabra ‘nostalgia’—nos ofrece algo más: inmediatamente después de que es enunciado el sentimiento de nostalgia, éste es “corregido” por el mismo subconsciente—en un acto de honestidad y aceptación del propio carácter, como si se tratara de un guiño al Artemio originario—cuando el protagonista reconoce que, en última instancia, ha sido él el que ha elegido no devenir completamente otro: “después de todo, di: ¿tu visión de las cosas . . . ha sido tan simplista como la de ellos? Nunca. Nunca has podido pensar en blanco y negro . . . siempre, aun cuando parecía lo contrario, has encontrado en lo negro el germen, el reflejo de su opuesto . . . sabes esto y por eso nunca te podrás parecer a ellos, que no lo saben” (29).

Como consecuencia de esta “corrección” del sentimiento de nostalgia, Artemio se hace consciente de dos elementos de su carácter que son determinantes para el desarrollo de la novela. Primero, su ambigüedad: “Tú quisieras ser como ellos y ahora, de viejo, casi lo logras. Pero casi. Sólo casi. Tú mismo impedirás el olvido; tu valor será gemelo de tu cobardía . . . no habrás sido bueno ni malo, generoso ni egoísta, entero ni traidor” (29). Segundo, su idea del destino.

La ambigüedad de Artemio tiene dos funciones dentro de la obra. Una en relación con la historia, otra en relación con el lector. En relación con la historia, la ambigüedad explica—casi justifica—el relativismo moral del personaje. En relación con el lector, influye en que no logremos acercarnos emocionalmente o distanciarnos por completo del individuo. Hay momentos en los que simpatizamos profundamente con el personaje, por ejemplo, en su amor por Regina: tan puro, tan honesto; pero inmediatamente después lo detestamos porque descubrimos escandalizados que su relación es resultado de una violación (Fuentes 70). Como lectores, esta ambigüedad nos pone en conflicto, nos incomoda. No sólo a nosotros, también al protagonista, no en vano dice el *Tú*: “¿Te molesta? Sí, no es cómodo, es molesto, es mucho más cómodo decir: aquí está el bien y aquí está el mal” (29).

En una reseña a la novela, el escritor y crítico Carlos Valdés afirmó: “los lectores no podemos sentir ni simpatía ni odio por Artemio Cruz; el autor no nos predispone a ello; algunas veces nos hace pensar, pero casi nunca nos induce a sentir emociones. Carlos Fuentes tiene conciencia del problema del maniqueísmo: no condena totalmente a Artemio Cruz, y al final parece perdonarlo” (21). Aunque Valdés interpreta la ambigüedad de Artemio como resultado de la incapacidad de Fuentes de comprometerse con un personaje completamente malvado, considero, muy por el contrario, que es un verdadero acierto del autor producir un individuo que encarne y proyecte dentro de la novela tanta ambigüedad. No podemos perder de vista que—como dice Vargas Llosa—la ambigüedad es precisamente “la nota distintiva de lo humano que la novela primitiva ignoró” (32). Es decir, que es un rasgo característico de la novela hispanoamericana de mediados del siglo XX dar vida a personajes ambigüos, como una forma de enriquecer la narrativa naciente y de distanciarla de las tendencias presedentes. Además, esa incomodidad que produce la ambigüedad del personaje—y la estructura de la novela en general—es justamente el motor que hace que el lector sea activo y no pasivo en la lectura de la obra. Recordemos las palabras de Julio Cortázar, otro exponente del género: “Lo malo de la novela tradicional es eso, que en pocas páginas crea una atmósfera que envuelve, acaricia, seduce al lector, y éste se deja transportar durante 300 páginas y 8 horas sentado en una nube” (1668). “Posibilidad tercera: la de hacer un lector cómplice, un camarada de camino . . . Así el lector podrá llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista” (Cortázar 1203). Para los escritores del Boom latinoamericano: Cortázar, Vargas Llosa y Fuentes —por mencionar solo los tres aquí citados—la ambigüedad de los personajes es el garante de aquella lectura activa y militante que la nueva narrativa hispanoamericana estaba buscando, a la vez que un elemento determinante de la complejidad literaria de dichas obras.

A propósito de este asunto, en una entrevista con Jonathan Tittler, Fuentes afirma: “I think ambiguity was shared between History and Literature in the classical ages . . . but was lost in modern times . . . the humanistic relativization of Literature has not been accompanied by equal relativization of History, but rather by History trying to impose itself as an absolute on all other ways of thinking and living” (51). Con *La muerte de Artemio Cruz*, Fuentes logra relativizar la

Historia y deshistorizar—en el sentido enunciado en la cita—la literatura al re-introducir lo trágico de la escritura clásica en la escritura moderna. Y por ‘trágico’ debemos entender: “first, that there can be a world of values, outside the purely causal and empirical world, and that these values can be in conflict with each other. Tragedies are result of a conflict of values. And secondly, . . . that in the world of Tragedy, in the world of conflicting values, there are no guilty parties” (Fuentes and Tittler 51).

Desde la perspectiva de la historia, la ambigüedad es esa zona gris en la que coexiste el *Yo* en el que devino Artemio y el Artemio originario. Es el espacio gracias al cual Artemio aún puede conservar su otro *Yo*, el que sacrificó doce veces, pero por el que aún merece la redención. De ahí las palabras del *Tú*: “no queremos que se pierda esa zona intermedia, ambigua, entre la luz y la sombra: esa zona donde podemos encontrar el perdón” (29).

En segundo lugar, y en relación con esta idea de lo trágico y de lo ambiguo, aparece la dinámica entre fatalidad y libertad: Artemio no escogió el lugar en el que nació, tiene que vivir con la nostalgia de no ser como los del norte. Pero, al mismo tiempo, es él el que ha escogido no ser completamente como ellos. Como puede notarse, hablamos de ‘dinámica’ porque el destino—tema fundamental de la novela—se construye en la tensión de dichas fuerzas y no en la imposición de una sobre la otra. Examinemos esto. En la primera narración del *Tú*, a propósito del deseo del protagonista de recordar el día anterior, se lee: “Te habrás dado gusto. Ya habrás recordado eso. Pero recordarás otras cosas, otros días, tendrás que recordarlos . . . días en que tu destino te perseguirá con un olfato de lebrél, te encontrará, te cobrará” (15). Esta imagen de un destino que se impone parece ir en contravía de una afirmación posterior: “no te faltará, ni sobrará, una sola oportunidad para hacer de tu vida lo que quieras que sea. Y si serás una cosa, y no la otra, será porque, a pesar de todo, tendrás que elegir” (29).

En la entrevista arriba mencionada encontramos la respuesta de Fuentes a esta aparente contradicción:

I spoke yesterday of destiny as not totally fatal or determined, and not totally free, but necessary. I do not share the Marxist vision of the polarization between freedom and necessity. I think that what is necessary is what can be

free. And it nevertheless shares something with fatality, but opposes it—freedom is the possibility of opposing fatality; and the result of this is what is necessary. (50)

Para Fuentes, al igual que para Artemio, los términos que se contraponen no son ‘destino’ y ‘libertad’, sino ‘determinismo’ y ‘libertad’, y a la interacción de ambos la llamamos destino. Así, para el autor y para el personaje no hay una libertad absoluta de elegir, del mismo modo que nuestra vida no está irremediamente determinada. Hay, pues, una tensión fluctuante entre ambas fuerzas y el producto de ésta es lo necesario. En este sentido, llamamos libertad precisamente a la posibilidad de oponerse al destino, eligiendo o deseando: “el mundo no será simple: no podrás conocerlo en la pasividad, dejando que las cosas te sucedan: deberás pensar para que la asociación de peligros no te derrote, imaginar para que la pura adivinanza no te niegue, desear para que el tejido de lo incierto no te devore” (53). Sin embargo, toda libertad es siempre trágica en la medida que sabe de su necesidad y de sus fracasos (Fuentes 51).

En *La muerte de Artemio Cruz*, esta idea de libertad está unida a la idea del obstáculo. A lo largo de la novela encontramos la imagen de las personas como obstáculos que tienen que ser superados. Es justamente en la superación del obstáculo donde se da la elección, y donde, al mismo tiempo, se limita la libertad:

Te opones a cada individuo porque cada individuo es un obstáculo más para alcanzar tu deseo: elegirás, para sobrevivir elegirás, elegirás entre los espejos infinitos uno solo . . . que llenará de sombra negra los demás espejos, los matarás antes de ofrecerte, una vez más, esos caminos infinitos para la elección: decidirás, escogerás uno de los caminos, sacrificarás los demás: te sacrificarás al escoger, dejarás de ser todos los otros hombres que pudiste haber sido. (176)

Cada elección afirmativa contiene, pues, en sí misma la elección de rechazar otra opción. Es ahí donde libertad y determinismo confluyen: la libertad de elegir y el determinismo de que dicha elección depende y está limitada por una elección previa, y así en una confrontación circular. De ahí que hablemos de dinámica.

b. La nostalgia del *Él*

Una vez se ha “corregido” el primer tipo de nostalgia, y el protagonista se reconoce activo en la creación de su destino y asume las consecuencias de ello: “Sí, estoy vivo y a tu lado, aquí, porque dejé que otros murieran por mí. Te puedo hablar de los que murieron porque yo me lavé las manos y me encogí de hombros. Acéptame así, con estas culpas, y mírame como a un hombre que necesita. . .” (97). Una vez—decíamos—que la reflexión de Artemio ha alcanzado este momento de claridad, vemos desaparecer para siempre esa primera nostalgia. Esto significará a su vez, en un primer momento, el abandono por parte de Artemio del “mundo de los objetos”, en la forma en que lo habíamos definido, y, en un segundo momento, una re-apropiación de la tierra. Es decir, presenciamos el abandono de los objetos de consumo que identifican al hombre con una clase social alta, para dar paso a la recuperación en el recuerdo del terruño, de la naturaleza y de la infancia asociada a este espacio físico: “tú te consumirás hoy pensando en mañana: ellos serán mañana porque sólo viven hoy: tu pueblo . . . tu tierra: no morirás sin regresar: este poblado al pie del monte. . .” (234).

Así, a medida que la búsqueda del pasado en la memoria avanza hacia el primero de los doce días (cronológicamente hablando; el último en el orden de la narración), presenciamos el surgimiento de un segundo tipo de nostalgia. Una “nostalgia que es otra edad, más vieja, hacia atrás” (Fuentes 254), y que ya había sido anunciada tímidamente en las primeras páginas de la novela: “allá, atrás, había un jardín: si pudieras regresar a él, si pudieras encontrarlo otra vez al final” (16).

Esta segunda nostalgia tiene como objeto lo que fue, es decir, se posiciona siempre en relación con el pasado factual. Aparece asociada a la voz narrativa del *Él* y, como resultado, se inscribe en el nivel de la memoria de lo “real”.³ Tiene una característica especial, no es el niño Cruz el que la siente, sino Lunero: “No debía decir nada, pensó el mulato; no diría nada, se iría como se iban los suyos, sin decir nada, porque conoce y acepta la fatalidad y siente un abismo de razones y memorias entre ese conocimiento y esa aceptación y el conocimiento y rechazo de otros hombres; porque conoce la nostalgia y la peregrinación” (239).

Sin embargo, aunque sea presentada desde el punto de vista de Lunero, esto no significa que no sea una nostalgia de Artemio. No es

una nostalgia del niño Cruz, sino del Artemio moribundo y, por ello, no puede ser presentada como un sentimiento del protagonista en su infancia—como si se tratara del recuerdo de una nostalgia pasada—, sino que debe ser expuesta de otra manera: en la voz de aquel otro que es constitutivo de la infancia del niño: el tío. Fuentes desplaza, de este modo, el sentimiento de nostalgia del recuerdo que el protagonista tiene de sí mismo en la infancia, para situarlo en el único otro personaje posible.

Befumo y Calabrese llaman a esta técnica *punto de vista 'con'*. Según nos dicen, se llama *punto de vista* a los modos del relato, es decir, a la manera como el narrador nos presenta sus materiales (99), los modos de la comprensión de los personajes (100). En el caso de *La muerte de Artemio Cruz*, lo característico es la utilización del *punto de vista 'con'*. Esto quiere decir que los personajes—como dijimos unas páginas atrás—guardan una existencia en imagen, y viven a través de cómo los vive el protagonista (100). “Se les infunde mediante la visión “con”, existencia autónoma, cuando en realidad son proyecciones “en imagen” del yo de Artemio Cruz” (100). Artemio proyecta y comunica a través de Lunero su propia nostalgia.

Más aún, cuando examinamos el origen de la nostalgia de Lunero, descubrimos que tiene que ver con el hecho de que debe separarse del niño al que tanto ama. Había logrado eludir por catorce años el cambio de cacicazgo, pero le había llegado su hora. Esta nostalgia coincide, como si se tratará de una relación en espejo, con la nostalgia que ahora (en el presente de la narración) el Artemio agonizante experimenta por haber dejado atrás al niño Cruz. En otras palabras, Lunero siente en el nivel del *Él* la misma nostalgia por perder al niño Cruz que siente Artemio en el nivel del *Yo* por perderse a sí mismo.

Y afirmamos que se trata de la nostalgia de la pérdida de sí porque es precisamente en esta parte del relato donde Artemio tiene que elegir por primera vez. Se le presenta el primer obstáculo y él toma una decisión: “amaba a Lunero y no quería vivir sin él. Esas sombras perdidas del mundo—el señor Pedrito, la india Baracoa, la abuela—avanzaban ahora . . . a separarlo de Lunero . . . ahora sabía que la vida tenía enemigos y ya no era ese fluir ininterrumpido del río y el trabajo . . . ahora descubría la separación . . . apretó el gatillo” (241).

Con el asesinato de Pedrito, “algo había sucedido . . . sucedido para siempre” (257). Artemio no sólo había enfrentado su primer obstáculo, había tomado su primera decisión. Había decidido matar

en lugar de perder. Había escogido chingar en vez de ser un chingado. Había encontrado su destino, se había perdido así mismo.

Te detendrás en la primera plataforma de la roca, perdido en la incomprensión agitada de lo que ha sucedido, del fin de una vida que en secreto creíste eterna. . .La vida de la choza enredada en flores de campana, del baño y la pesca en el río, del trabajo con la cera de arrayán, de la compañía del mulato Lunero. . .Pero frente a tu convulsión interna. . .se abrirá este nuevo mundo de la noche y la montaña y su luz oscura empezará a abrirse paso en los ojos, nuevos también y teñidos de lo que ha dejado de ser vida para convertirse en recuerdo, de un niño que ahora pertenecerá a lo indomable, a lo ajeno a las fuerzas propias . . . Liberado de la fatalidad de un sitio y un nacimiento. . .esclavizado a otro destino. (259)

Sólo en la nostalgia Artemio puede regresar a su estado primigenio. Sólo en la nostalgia el moribundo que ha agotado todas sus elecciones puede reencontrarse con la posibilidad infinita de elegir. Allí, sólo allí, en el recuerdo de ese momento primigenio, de esa persona primigenia, Artemio hace suya la cosa deseada: resistir a la muerte: “hacia atrás, hacia atrás en la nostalgia, podrás hacer tuyo cuanto desees: no hacia adelante, hacia atrás: la memoria es el deseo satisfecho: sobrevive con la memoria” (54).

CONCLUSIONES

Al principio de la novela, que se corresponde con el principio del final de la vida del protagonista, Artemio inicia un proceso de reflexión interior que parte desde un lugar de mucha oscuridad: “Sólo quisieras recordar, recostado allí, en la penumbra de tu recámara . . . En tu penumbra, los ojos ven hacia delante: no saben adivinar el pasado” (12). Y terminará con una imagen de mucha claridad: “Te perderás, distraído, en la contemplación de la luz blanca que penetrará en tu pupila” (260). Lo que he querido sostener en este trabajo es que este proceso va acompañado de dos tipos de nostalgia. La primera, es una nostalgia, no de algo que efectivamente se ha perdido, sino de otreddad: el resultado del impulso de negar un Artemio originario. Esta nostalgia será corregida y descartada por el subconciente como parte

de ese proceso de conocimiento y aceptación interior, para dar paso a otra nostalgia, una que tiene como objeto precisamente lo que la primera nostalgia negaba: al Artemio primigenio, aquél que contenía en sí mismo las infinitas posibilidades de ser.

Notas

1. No es gratuito que en un primer momento se nos diga que es la bolsa de una mujer, así, en universal, porque, al fin y al cabo, Artemio va a recordar su vida a través de su relación con cuatro mujeres, cuatro mujeres que finalmente serán una: “querrás recordarte una vida que a nadie le deberá nada: ella te lo impedirá, el recuerdo de ella —la nombrarás: Regina; la nombrarás: Laura; la nombrarás: Catalina; la nombrarás: Lilia—. . . nadie te dará más, para quitarte más, que esa mujer, la mujer que amaste con sus cuatro nombres distintos”. (Fuentes 103)

2. Del mismo modo que Artemio adulto desearía acceder—en términos de hacerlo suyo—al espacio del Norte.

3. Utilizo en este punto las comillas sólo como advertencia. Para recordarnos que cuando hablamos del pasado en el marco de una reflexión sobre la nostalgia es difícil trazar una línea clara entre verdad y ficción. Siempre se corre el riesgo de que la nostalgia distorsione el pasado: “la nostalgia te tentará: sería la manera de embellecer el pasado”. (Fuentes 233)

Obras citadas

- Befumo, Boschi, y Elisa Calabrese. *Nostalgia de futuro en la obra de Carlos Fuentes*. Fernando García Cambeiro, 1974.
- Braunstein, Néstor. “Diálogo sobre la nostalgia en psicoanálisis.” *Desde el jardín de Freud. Revista de psicoanálisis*, no. 11, 2011, pp. 51-66.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. 1963. Alfaguara, 2013.
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. 1962. Penguin Books, 1996.
- Fuentes, Carlos, y Massimo Rizzante. “Todo es presente. Entrevista con Carlos Fuentes.” *Revista de la Universidad de México*, no. 102, agosto 2012, www.revistadelauniversidad.unam.mx/0212/rizzante/02rizzante.html. Revisado 2 de enero de 2016.
- Fuentes, Carlos, y Jonathan Tittler. “Interview: Carlos Fuentes.” *Diacritics*, vol.10, no. 3, 1980, pp. 46-56.
- Fuentes, Carlos, y Joaquín Soler Serrano. “A fondo: Carlos Fuentes.” *YouTube*, colgado por marcos Paz, 5 abril 2015, www.youtube.com/watch?v=e8DUO0gbo58.

- Glaze, Linda. "La distorsión temporal y la técnicas cinematográficas en *La muerte de Artemio Cruz*." *Hispanérica*, vol. 14, no. 40, 1985, pp. 115-120.
- Kohut, Karl. "La historia de Artemio Cruz: la búsqueda de valores en un mundo degradado." *Estudios. Filosofía-historia-letras*, 1989, www.researchgate.net/profile/Karl_Kohut/publication/33044904. Revisado 2 de enero de 2016.
- Ossers, Augusto. "Interpolación de géneros literarios en *La muerte de Artemio Cruz*: acercamiento estilístico." *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, editado por Ana María Hernández de López, Pliegos, 1988, pp. 135-143.
- Pacheco, José Emilio. "La hora del lector." *Dos opiniones sobre la muerte de Artemio Cruz. Revista de la Universidad de México*, no. 12, agosto 1962, pp. 19-20.
- Vargas Llosa, Mario. "La novela primitiva y la novela de creación en América latina." *Revista de la Universidad de México*, no. 10, junio 1969, pp. 29-36.
- Valdés, Carlos. "Un virtuosismo gratuito." *Dos opiniones sobre la muerte de Artemio Cruz. Revista de la Universidad de México*, no. 12, agosto 1962, pp. 20-21.
- Zuniga, Dulce María. "La muerte de Artemio Cruz: entre deseo y nostalgia." *Inti: Revista de literatura hispánica*, no. 75, abril 2012. digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss75/10. Revisado 22 de octubre de 2019.