



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

G

# El monólogo interior en *La amortajada* de María Luisa Bombal y en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes

Autor:

Bustos, Alicia Angela

Tutor:

Domínguez, Mignón

1985

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Grado

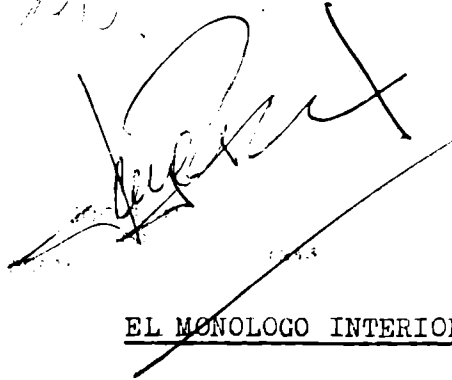


**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

*Trabajo defendido el día 24 de  
noviembre de 1985.*

043  
B982

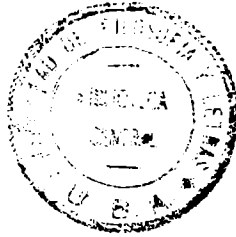


FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Nº 858.185

**Tesis 1-4-12**

EL MONOLOGO INTERIOR

en La amortajada de María Luisa Bombal y en  
La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes



Tesis para optar a la Licenciatura en Letras en la Facultad de Filosofía  
y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Alumna: Alicia Angela Bustos.

Directora de Tesis: Dra. Petrona Domínguez de Rodríguez Pasqués.

Año 1985

043  
B982

I

INTRODUCCION

Destacados teóricos del monólogo interior, lejanos de quienes concibieron al pensamiento puro como independiente del lenguaje - Bergson y otros filósofos -, consideraron al recurso como un medio de reproducción mimética de contenidos existentes en distintos niveles de la conciencia.

De este modo, Robert Humphrey, al rever la definición sobre el monólogo interior de Edouard Dujardin (Le monologue intérieur, 1931)<sup>1</sup>, cuestiona fundamentalmente sus "repraesentanda", es decir, los pensamientos íntimos próximos al inconsciente.<sup>2</sup> Coincide, en cambio, con los restantes caracteres de la técnica enunciados por el primero en su ensayo - mínima interferencia del narrador; no se supone la existencia de un oyente, contextual o lector; fluidez y falta de coherencia; interrupción e intercalación de ideas - y ofrece su propia definición de la misma:

"El monólogo interior es, por lo tanto, la técnica utilizada en el arte narrativo para representar el contenido mental y los procesos síquicos del personaje en forma parcial o totalmente inarticulada, tal y como los dichos procesos existen a los varios niveles del control consciente, antes de ser deliberadamente formulados por medio de la palabra."<sup>3</sup>

---

1) "Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient antérieurement à toute organisation logique, c'est à dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes, réduits au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression tout venant", citado por Gleb Struve en "Monologue intérieur: The origins of the formula and the first statement of its possibilities", P.M.L.A., Dec., 1954, Vol. LXIX, N° 5, pág. 1107.

2) Robert Humphrey, La corriente de la conciencia en la novela moderna, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1967, pág. 36.

3) Ibidem, pág. 36.

Sus apreciaciones mantienen la línea divisoria que estableciera Dujardin entre el monólogo interior que toma como modelo al joyceano y el soliloquio silencioso o monólogo tradicional y, además, ponen de manifiesto su concepción de la conciencia como abarcadora de toda el área de los procesos mentales, incluyendo los niveles pre-verbales.

Pero, además, Humphrey aclara su posición respecto de la relación entre el concepto de monólogo interior y el controvertido de "fluir de la conciencia", término este último proveniente de la psicología<sup>4</sup> y aplicado por la crítica literaria inglesa en la consideración de obras de James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner y otros. Desde su perspectiva, el monólogo interior - privativo del siglo XX en su forma más desarrollada - constituye tan sólo una de las técnicas de la corriente de la conciencia, junto con el soliloquio, la narración omnisciente y formas dramáticas y poéticas.

Seguidores de esta línea conceptual, que concibe la representación lingüística de procesos mentales, ya con anterioridad a Humphrey otros críticos habían puesto reparos a la postura de Dujardin, quien, por otro lado, se había atribuido la prioridad - reconocida ésta por Joyce - en la utilización del monólogo interior, tal cual lo describiera, en Les Lauriers sont coupés (1887).<sup>5</sup>

De este modo, para Lawrence E. Bowling, la caracterización ofrecida no responde a la del monólogo interior y sí a la del fluir de la conciencia, al que considera un método narrativo que permite brindar referencia directa de la mente, no sólo del área del lenguaje, sino de toda la conciencia.<sup>6</sup>

También otras objeciones surgieron hacia quienes reconocieron la primacía de Dujardin en el empleo de la nueva fórmula en desmedro de Tolstoi, Dostoievsky, Poe y otros escritores.

4) William James, Principles of Psychology, 1890, citado por Robert Humphrey.

5) En traducción al castellano: Los laureles cortados, Edouard Dujardin, Biblioteca Básica Universal, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.

6) Lawrence Edward Bowling, "What is the stream of consciousness technique?", P.M.L.A., Vol LXV, June, 1950, N° 4, pág. 333.

Así, para Gleb Struve, la diferencia entre los monólogos interiores de Tolstoi y los de Dujardin y Joyce es de grado y no de clase.<sup>7</sup> El análisis que hiciera de la obra del escritor ruso su crítico Chernyshevsky habría demostrado que tenía los mismos propósitos que los modernos exponentes e intérpretes del monólogo interior del siglo XX: la traducción de procesos síquicos semiocultos y la abrupta transición de un pensamiento o emoción hacia otro, presentado en la forma del monólogo silencioso del personaje.

Es evidente, en las controversias que la conceptualización del monólogo interior ha determinado, la influencia que han ejercido conocimientos pertenecientes a áreas ajenas a la literaria y a la lingüística, a saber, la filosofía y la psicología fundamentalmente.

En consecuencia, según diferentes aproximaciones teóricas realizadas al recurso, éste ha sido considerado como imitación del lenguaje del inconciente freudiano, el fluir interior bergsoniano, expresión del nivel pre-verbal o verbal de la conciencia, o según lo destacara más recientemente Dorrit Cohn, representación del habla interior o endofasia tal cual existe en los seres adultos.<sup>8</sup>

Efectivamente, esta autora, que analizó y cuestionó a las anteriores posturas sobre el tema, ha señalado que el monólogo de Bloom, tal cual lo hallamos en el Ulyses de Joyce, responde con exactitud a los caracteres que adopta el habla egocéntrica o el pensamiento en voz alta infantil, al ser internalizado aproximadamente a los seis años de edad.

Este fenómeno, estudiado por el psicolingüista ruso Vygotsky, en continuación con estudios de Piaget sobre el habla egocéntrica, se presenta con una peculiar sintaxis, desconectada e incoherente - se omite el sujeto de la oración y las palabras conectadas con él y se preserva el predicado-, que ofrece como contrapartida un enriquecimiento semántico de la palabra individual, una significación adicional.

7) Gleb Struve, op.cit., pág. 1108.

8) Dorrit Cohn, Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, Princeton University Press, New Jersey, 1978, págs. 95, 97.

Si bien la adhesión a este modelo psicolingüístico podría justificarse por la coincidencia de caracteres que Dorrit Cohn expone en su investigación, no es menos peligroso un acercamiento teórico hacia el monólogo interior mediatizado por esta concepción, que la del inconsciente freudiano o la de los niveles de la conciencia en su momento, como bien precisara ella misma en su estudio.<sup>9</sup>

Es interesante, entonces, señalar otros acercamientos al recurso que nos ocupa, producidos desde la lingüística, que coinciden en destacar un aspecto peculiar, a saber, su relación con el diálogo.

En primer término, la opinión de un lingüista de la escuela de Praga. Para Jan Mukařovski, el patrón dialógico de los monólogos en la literatura debe considerarse como una muestra estilística de la coexistencia de contextos semánticos diferentes en la mente. Las variadas voces de nuestra interioridad, forzadas por la dimensión temporal del lenguaje, deben esperar su turno, interrumpiéndose o interfiriéndose, y produciendo en los monólogos interiores una sintaxis discontinua, que los aleja, en este aspecto, del modelo coloquial.<sup>10</sup>

También Emile Benveniste caracterizó al recurso al desarrollar el estudio sobre la enunciación. El monólogo, pese a su apariencia, debe ser planteado como una variedad de la estructura fundamental: el diálogo. Así lo define:

9) "The Freudian unconscious itself, by contrast, can never be quoted directly, since its "language" presents only features that are, as a modern linguist says, "both infra- and supralinguistic", and "absolutely specific and different" from verbal language", op.cit., pág. 88.

"It would hardly seem necessary to insist that every quoted interior monologue, no matter how disjointed its syntax, attributes linguistic activity to fictional minds; were it not for the assertion found throughout the literature on the stream-of-consciousness novel that it renders primarily "preverbal" thoughts or the "prespeech level of consciousness". Applied to Ulysses, this view implies that Bloom's and Stephen's monologues are something on the order of prespeech speeches made of preverbal words.", op. cit., pág. 86.

10) Citado por Dorrit Cohn, op. cit., pág. 92.

"El "monólogo" es un diálogo interiorizado, formulado en "lenguaje interior", entre un yo locutor y un yo que escucha. A veces el yo locutor es el único que habla; el yo que escucha sigue presente, no obstante, su presencia es necesaria y suficiente para tornar significativa la enunciación del yo locutor. (...) En ocasiones también el yo que escucha interviene con una objeción, una pregunta, una duda, un insulto. (...) Esta trasposición del diálogo a "monólogo" donde EGO ora se escinde en dos, ora asume dos papeles, se presta a figuraciones o trasposiciones psicodramáticas: conflictos del "yo profundo" y de la "conciencia", desdoblamientos provocados por la "inspiración", etc." 11

Si bien la definición no ofrece dudas acerca de la concepción dialógica del monólogo, resulta ambigua por la indeterminación de la naturaleza del mencionado "lenguaje interior" que conformaría a los monólogos y también por la falta de claridad respecto de la marcación del carácter real o ficcional de lo que se está caracterizando.

Rescatamos, sin embargo, la especial puesta en escena que todo discurso ficticio monológico realiza del aparato formal de la enunciación, en los indicios de persona ("yo" y también "tú" en el diálogo interior o en el diálogo interior velado<sup>12</sup>), de ostensión (demostrativos, etc.) y en el fenómeno de la temporalidad producida en y por la enunciación a partir de la categoría del tiempo presente.

En este sentido, el fenómeno temporal es digno de destacarse. El monólogo interior directo nos ofrece el pensar en forma "verbalizada" de un personaje "en el mismo momento" en que éste se desarrolla.<sup>13</sup>

11) Emile Benveniste, Problemas de lingüística general II, Siglo XXI Editores, México, 1977, pág. 88.

12) Convenimos en llamar "diálogo interior velado" a los enunciados monológicos que denoten una relación discursiva hacia un interlocutor que no sea el "alter ego". Seguimos la denominación dada por Petrona D. de Rodríguez Pasqués en el curso "El diálogo y el monólogo interior narrativos", Facultad de Filosofía y Letras, U.N.B.A., 1982.

13) "Dans le récit à la première personne, le narrateur raconte ce qu'il sait de lui-même, et uniquement ce qu'il en sait. Dans le monologue - - intérieur cela se rétrécit encore puisqu'il ne peut en raconter que ce - - qu'il en sait au moment même.", Michel Butor, Réservoir II, Les Editions de Minuit, Paris, págs. 64-65.

Los desplazamientos temporales hacia el pasado y el futuro siempre se producen a partir de un presente contingente, continuo, inherente a la enunciación.<sup>14</sup>

Además, la distancia temporal entre lo narrado y la narración se reduce al máximo, y el problema de la escritura y el lenguaje, no obliterado en el caso de las memorias, crónicas o diarios íntimos, aquí se elide mediante una convención que supone en el personaje-narrador un lenguaje articulado donde habitualmente no lo hay, que puede ser recuperado por una escritura en un momento determinado.<sup>15</sup>

Esta convención que constituye el monólogo interior nos lleva a realizar algunas observaciones.

En primer lugar, el aspecto temporal, la mínima distancia de la narración y lo narrado, puede semantizarse y ofrecer nuevas posibilidades en la relación tiempo de la enunciación-tiempo de lo enunciado.

De este modo, existe la posibilidad de que se presente una convivencia, una simultaneidad entre el decir y el hacer, entre el pensar y expresar la palabra, o entre el pensar, el decir y el hacer, constituyéndose así el monólogo interior, en vez del relato oral o escrito del narrador, como un elemento que puede ser verbalizado.<sup>16</sup>

14) "Pouillon relie le "point de vue" au temps. Ainsi dans le cas du monologue intérieur, cas limite de la "vision avec", la temporalité du raconté des personnages et de leurs sentiments (qui forment ici - - - l'équivalent des actions dans les autres romans) est bien, comme il la décrit, analogue à celle de la durée vécue, avec son déploiement par le sujet du passé et du futur à partir d'un présent contingent.", - - Françoise Van Rossum-Guyon, "Point de vue ou perspective narrative", Poétique N°4, Seuil, Paris, 1970, pág. 493.

15) "Qui plus est, la narration extradiegétique n'est même pas forcément assumé comme narration écrite; rien ne prétend que Mersault ou Malone aient écrit le texte que nous lisons comme leur monologue intérieur, et il va de soi que le texte des Lauriers sont coupés ne peut être qu'un "courrant de conscience" - ni écrit, ni même parlé - mystérieusement capté et transcrit par Dujardin; c'est le propre du - - discours immédiat que d'exclure toute détermination de forme de - - l'instance narrative qu'il constitue.", Gérard Genette, Figures III, Seuil, Paris, 1972, pág. 240.

16) Walter Mignolo, "Semantización de la ficción literaria", Dispositio, University of Michigan, Vol. V-VI, N° 15-16.



En segundo lugar, el personaje sujeto del monólogo, como en el diálogo, se ha de hallar inmerso en un campo situacional, que puede o no ser semantizado.

Por otra parte, el monólogo interior no sólo ofrece el lenguaje donde habitualmente no lo hay, sino que lo hace a través de diversas matrices: discursiva, retórica o literaria. También, en el caso de las novelas de la corriente de la conciencia, que intentaron manifestar las profundidades psicológicas del ser, utilizan varios procedimientos que coinciden con los señalados como mecanismos de descalificación de la comunicación oral: incongruencias, cambios de tema, tangencializaciones, oraciones incompletas, etc.<sup>17</sup>

Por último, la posición de narrador de todo sujeto monológico ha de variar según comparta o no las funciones inherentes al mismo, según nos encontremos frente a un monólogo interior citado o autónomo.<sup>18,19</sup>

En el caso del primero (monólogo citado), la voz del narrador puede establecer con la del personaje diversas relaciones; en el segundo (monólogo autónomo), si se trata de monólogos que no ocupan la totalidad de la novela, como hallamos en Joyce o Faulkner, la instancia narrativa puede sostenerse a la distancia por el contexto.

Indudablemente, la presencia de todo monólogo interior directo en una novela implica el establecimiento de una determinada relación entre el narrador y el o los personajes sujetos de monólogos. En el caso

17) Paul Watzlawick y otros, Teoría de la comunicación humana, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1976.

18) "Tous les auteurs utilisant le "monologue intérieur", tentent - - d'aller en profondeur, sur le plan psychologique, mais certains d'entre eux restent délibérément superficiels sur le plan moral. On devrait se rappeler que tout point de vue intérieur soutenu, et quelle que soit sa "profondeur", transforme momentanément en narrateur le personnage dont la conscience est dévoilée.", Wayne C. Booth, "Distance et point de vue", Poétique N°4, Seuil, Paris, pág. 523.

19) Seguimos la clasificación que establece Dorrit Cohn: monólogo citado (quoted monologue), monólogo autónomo (autonomous) y monólogo interior indirecto (narrated monologue).

de un monólogo autónomo como el de Dujardin, la relación subsiste en tanto el personaje es el único narrador; tendrá que asumir o desechar ciertos roles optativos de este último.

En este sentido, la técnica del monólogo interior constituye un índice ejemplar de la evolución notable en la relación narrador-personaje en la novela moderna que, a partir del siglo XX, tiende hacia la emancipación del segundo.

En la narrativa europea de mediados del siglo XIX, el monólogo interior tenía un carácter excepcional, no sólo por su infrecuente ocurrencia, sino también por la destacada presentación que el narrador le realizaba. Se lo anunciaba en los títulos de los capítulos de las novelas; también se justificaba la situación de omnisciencia especial que implica por el encuentro peregrino del diario íntimo del personaje, o bien, se reflexionaba sobre su propia naturaleza.

Más adelante, se multiplicaron las fórmulas encabezadoras del monólogo citado, que se fueron cristalizando en señales convencionales, siempre sostenidas por la voz ordenadora del narrador tradicional, en tercera persona.

De manera similar, en la narrativa latinoamericana, más precisamente la romántica argentina, el monólogo interior se ofrecía aisladamente, aplicándose como medio de expresión de estados de crisis o excitación anímica.<sup>20</sup>

Se atribuye a Joyce haber incorporado por primera vez, en el Ulyses (1914), un monólogo citado sin frase introductoria que lo separara de un contexto en tercera persona. Además, la voz del narrador y la del personaje se acercan hasta hacer difícil determinar dónde empieza una y termina la otra.<sup>21</sup>

Se disminuyen las distancias y se pasa de la ajenidad, del distanciamiento narrador-personaje del siglo anterior a la fusión, más rica en posibilidades compositivas.

20) Petrona Domínguez de Rodríguez Pasqués, El discurso indirecto libre en la novela argentina, Catholic University of America, Washington, D.C., editado en P.U.C., Porto Alegre, 1975, Capítulo IV, págs. 57-58.

21) Dorrit Cohn, Transparent minds, op. cit., 2, págs. 58-66.

Por último, uno de los pasos finales de la emancipación del personaje en la novela moderna consistió en la técnica del monólogo interior autónomo. Se otorga la palabra a un personaje, que ocupa de entrada la escena, borrándose las últimas marcas de la instancia narrativa.

Sin embargo, el recurso, que puede considerarse el instrumento privilegiado en la liberación del personaje de su vínculo con el narrador, constituye, al mismo tiempo, el máximo acercamiento a la expresión dramática que, durante siglos, ejerciera influencias sobre la evolución de los géneros narrativos, manteniendo el modelo dramático cierto carácter tutelar sobre estos últimos.<sup>22</sup>

Teniendo en cuenta los aspectos señalados, la función de narrador de todo sujeto monológico, en la forma del monólogo interior directo, y el carácter dramático de su discurso, trataremos de realizar una primera lectura indicial de La amortajada de María Luisa Bombal y La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes, a través de un instrumento que pueda dar cuenta de algunos elementos que determinan la conformación de los monólogos, vinculados con la situación de los personajes que los enuncian: las situaciones monológicas.

Ambas novelas han sido relacionadas temáticamente entre sí<sup>23</sup> y con otras que presentan la muerte de un personaje y la recuperación de su pasado por la memoria, el regreso fantástico a la vida o por los dos caminos a la vez.<sup>24,25</sup>

22) Gérard Genette, Figures III, op. cit., pág. 193.

23) "En cuanto al tema se me ocurre que los antecedentes más obvios son As I Lay Dying de Faulkner; La amortajada de María Luisa Bombal; Malone meurt de Beckett.", Mario Benedetti, "Carlos Fuentes: del signo barroco al espejismo", en Homenaje a Carlos Fuentes, de Helmy F. Giacomani, Las Américas, Nueva York, 1971, pág. 100.

24) "Pero será Machado de Assis (1839-1903) con quien la novela psicológica brasileña alcanza su cumbre. Las Memorias póstumas de Braz Cubas fue una revelación genial. El sistema tendrá coincidencias (ya que no creo seguidores) en Anticipación a la Muerte de J. Rubén Romero y en La amortajada de María Luisa Bombal.", Luis Alberto Sánchez, Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, Gredos, Madrid, 1953, pág. 160.

25) "Como en Viaje a la semilla - el relato de Alejo Carpentier - incluido en Guerra del tiempo -, se trata de una vida que se muestra en regreso al origen: desde 1960, en que una arteria fatigada se rebela de sus funciones, hasta 1889, en que Mulato Lunero recibe al recién nacido (...)", Juan Loveluck, "Intención y forma en La muerte de Artemio Cruz", en Homenaje a Carlos Fuentes, op. cit., pág. 218.

Asinismo, La amortajada (1938) y La muerte de Artemio Cruz (1962), representan dos momentos de la literatura latinoamericana que brindan concepciones diversas en la construcción del elemento personaje y narrador en la novela y a las que trataremos de aproximarnos a través del monólogo interior.

## II

LAS SITUACIONES MONOLOGICAS

Todo monólogo interior directo nos enfrenta con el pensar de un personaje en el mismo momento en que se desarrolla.

En el orden temporo-espacial, si bien debe existir, por lo menos, un lugar y un lapso en el cual el sujeto del monólogo se inserte - se trate de un personaje que se nos ofrezca en estado de movilidad o inmovilidad - dicho entorno puede hallarse o no semantizado, ya sea en el interior del mismo discurso monológico, a través de un narrador extradiegético o bien combinando ambas posibilidades.

Sujeto ficcional del monólogo y entorno son dos elementos inseparables. La carencia de verbalización del segundo no debe atribuirse a la inexistencia del mismo; indica, por el contrario, que se ha trabajado en base a la semantización de su ausencia.

La localización temporal y espacial de un personaje monológico ofrece amplias posibilidades. A diferencia de los actos de lenguaje orales - conferencia, diálogo, etc. - el decurso del pensar puede tener lugar en cualquier ámbito y, en contraposición con los actos de lenguaje escritos, ocurrir mientras se realizan las más variadas acciones. Por otra parte, la brevedad de los sucesos externos al sujeto pueden contrastar con la riqueza de episodios internos que surquen los ámbitos de toda una vida.<sup>26</sup>

También el contexto físico puede incluir un contexto comunicacional, es decir, una o varias circunstancias interlocutorias provocadas, indudablemente, por la presencia de dos o más personajes en el mismo sitio.

---

26) Erich Auerbach, Mimesis: La realidad en la literatura, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, pág. 507.

En este caso, el personaje sujeto del monólogo puede participar en diverso grado en diálogos exteriores o ser testigo de ellos y el contexto comunicacional alimentar su monólogo, provocar en el mismo reflexiones sobre lo que otros personajes expresan, réplicas veladas a los enunciados de estos últimos, registro de sus acciones, etc.

Aceptamos que cada monólogo ha de diferir de otro a partir de las variadas naturalezas psicológicas de los personajes que se configuren en la situación ficticia monológica. Considérese, a manera de ejemplo, las diferencias lógicas en este sentido entre el monólogo de un oligofrénico como el de Celestino antes del alba de Reinaldo Arenas, el de un moribundo como Artemio Cruz, el de la somnolienta Molly Bloom del Ulyses de Joyce, Pero, del mismo modo, circunstancias monológicas diferentes generan monólogos diversos.

Es decir, en base a lo expuesto, proponemos considerar que:

- a) La conjunción de todo sujeto de un monólogo (S) con un Entorno (E), conformado este último por un tiempo y un espacio (TE) y/o un contexto comunicacional (CC), determina lo que podemos denominar una "situación monológica".<sup>27</sup>
- b) Cada cambio de sujeto, de tiempo y lugar o de número de personajes en el mismo sitio establece situaciones monológicas diferentes.
- c) La falta de verbalización del contexto físico - de alguno o el conjunto de sus componentes - no implica falta de constitución de una situación monológica, sino, por el contrario, semantización de la ausencia del mismo.

---

27) De manera similar, Steen Jansen, ha determinado para textos de género dramático, a partir de una aplicación de la teoría de Hjemlslev al hecho teatral, unidades mínimas que denomina también "situaciones", dadas por la estabilidad de igual número de personajes en el mismo decorado, a las que estudia en relaciones temporales o de sucesión y de conjunto o ensemble. Steen Jansen, "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", Langages N°12, Dec., 1968; "L'unité d'action dans Anaromaque et dans Lorenzaccio", Revue Romane, T.III, 1968.

d) La unidad temporal que determina la situación monológica es el lapso que indica ininterrupción del discurso ficticio monológico.

e) Así como hay tantas conversaciones como circunstancias interlocutorias, pueden existir tantos monólogos interiores directos como situaciones monológicas en el sentido explicitadas.

## III

LA AMORTAJADA

de María Luisa Bombal

1. Las situaciones monológicas

Siete son las situaciones monológicas que hallamos en La amortajada. Esquematizándolas, teniendo en cuenta los elementos que las determinan:

<u>Sujeto del monólogo</u>	<u>ENTORNO</u>	
	<u>Espacio/Tiempo</u>	<u>Contexto comunicacional</u>
1. Ana María (La amortajada)	Habitación Amanecer	Ricardo
2. Ana María	Habitación	Alicia
3. Fernando	Habitación	Ana María
4. Ana María	Habitación	Fernando
5. Ana María	Casa de Mría. Griselda	María Griselda
6. Ana María	Habitación	Su hija
7. Padre Carlos	Altar Atardecer	Ana María

Según se observa, en la constitución de las distintas situaciones monológicas de la novela, predomina un sujeto monológico: Ana María.

En cuanto al entorno, en el aspecto espacial, prevalece un ámbito: la habitación de la amortajada.



Temporalmente, todas las situaciones se producen en el mismo día, pero en distintos momentos. Hay corte temporal señalado por el contexto de los discursos monológicos; el discurso del narrador.

Cada contexto comunicacional se establece por la presencia de tan sólo un personaje. No existen, por lo tanto, diálogos exteriores; únicamente la voz de un narrador omnisciente alterna con la de los sujetos monológicos; el mismo toma a su cargo la ubicación temporo-espacial y la presentación de los personajes que conforman el contexto comunicacional en las situaciones establecidas.

Así, en la situación primera:

"A la madrugada cesa la lluvia. Un trazo de luz recorta el marco de las ventanas. En los altos candelabros la llama de los velones se abisma trémula en un coágulo de cera. Alguien duerme, la cabeza desmayada sobre el hombro, y cuelgan inmóviles los diligentes rosarios. No obstante, allá lejos, muy lejos, asciende un cadencioso rumor. (...)

Es él, él.

Allí está de pie mirándola. Su presencia anula de golpe los largos años baldíos, las horas, los días, que el destino interpuso entre ellos dos, lento, oscuro, tenaz." (Págs. 16, 17)<sup>28</sup>

En la segunda y tercera situaciones tan sólo indica la presencia de Alicia y Fernando; en la cuarta, también describe el ámbito en que se halla la nuera de la amortajada:

"Y alguien, algo, la empuja canal abajo a una región húmeda de bosques. Aquella lucecita, a lo lejos, ¿qué es? ¿Aquella tranquila lucecita? Es María Griselda, que se apresta a cenar. Junto con el crepúsculo ha perdido la lámpara y ha hecho disponer el cubierto sobre la mesa de mimbre de la terraza. Junto con el crepúsculo los peones abrieron las compuertas para regar el césped y los tres macizos de clavelinas. Y del jardín sumergido sube hacia la solitaria una ola de fragancia.

Las falenas aletean contra la pantalla encendida, rozan medio chamuscadas el blanco mantel." (Pág. 114)

---

<sup>28</sup>)Las citas responden a la undécima edición de Editorial Andina, Buenos Aires, 1978.

Luego de la presentación de Anita, hija de Ana María, el narrador caracteriza brevemente el entorno del Padre Carlos al recibir a ésta en el panteón familiar:

"Como el cortejo llega por fin a su destino, la última ráfaga de viento extingue, de golpe, el gorjeo de un surtidor. Dentro del panteón la noche va apagando las pedrerías del vitral. Frente al altar, el padre Carlos, sacude con unción el hisopo." (Pág. 127)

Los monólogos directos se constituyen, esencialmente, a partir del contexto comunicacional. Cada uno de ellos se inicia de manera semejante. El sujeto del monólogo entabla un diálogo interior velado con el personaje que tiene delante de sí. La amortajada siempre integra las situaciones monológicas, como sujeto del monólogo o determinando el contexto comunicacional del monólogo del padre Carlos y de Fernando.

En los diálogos interiores velados hay una función dominante: recordar los hechos de un pasado común al sujeto monológico y al sujeto contextual. Esta función recordatoria se verbaliza recurrentemente en los discursos monológicos. Veamos algunos ejemplos:

Primer monólogo:

"Te recuerdo, te recuerdo adolescente." (Pág. 18)

"Recuerdo el absurdo desmayo de tía Isabel..." (Pág. 22)

"Yo me quedaba sola, reclinada en el diván, aquel horrible diván de cuero oscuro que coqueaba, ¿recuerdas? (Pág. 24)

Similares ejemplos se repiten a lo largo de este monólogo. También en el del padre Carlos:

"Y te recuerdo mucho antes; colegiala menudita y bulli-  
ciosa, siempre distraída en la capilla..." (Pág. 128)

"Recuerdo aún aquel día en que tu padre, afligido, vi-  
niera a consultarme." (Pág. 129)

"Te recuerdo, adolescente y no obstante ya entregada  
al demonio de la ira y de la carne." (Pág. 132)

De este modo, en el primer monólogo, Ana María trae a su memoria la frustrada relación amorosa de juventud con Ricardo, vecino del fundo paterno. En el segundo, la presencia de la hermana determina la recuperación de escenas de la niñez, que delinean una diferencia entre ambas: el acatamiento a las normas religiosas en Alicia frente al rechazo de Ana María y su búsqueda de otro Dios, "más secreto y comprensivo", "anhelante de que se lo presintiera, se lo buscara, se lo deseara...".

El monólogo de Fernando, amigo de la Ana María adulta, se nos ofrece en tres instancias, separadas por el discurso del narrador en tercera persona y el de la amortajada. Empero, la situación monológica es la misma. En la primera parte, se desarrolla un discurso apelativo, que niega la muerte de Ana María; en la segunda, el reproche de la inaccesibilidad de la misma, el recuerdo de los momentos de despedida de sus visitas periódicas y las confesiones o reflexiones en ellas de la amortajada. En la tercera, se produce la confesión sorprendente: la muerte de Ana María significa, finalmente, la liberación deseada de su pasión no correspondida, un regreso a la vida sin amarguras.

La cuarta situación monológica tiene lugar entre el tercer y cuarto fragmento del monólogo de Fernando. Ana María recuerda las noches de sobremesa con Fernando, sus desplantes hacia éste y el placer de hacerlo sufrir.

La quinta situación se produce durante el tercer momento del viaje fantástico de la amortajada a los orígenes, de descenso e inmersión en las entrañas de la tierra, cuya fragmentación escande el texto en cuatro partes. En este breve monólogo, Ana María simplemente se despide de su nuera María Griselda en fantasmal visita y le confiesa su amor. En el siguiente, dirigiéndose a su hija, compara la actitud desesperada de ésta con la de antaño fría e indiferente.

El último monólogo nos ofrece, a través del padre Carlos, distintos momentos de la vida de Ana María: niña desobediente, adolescente y luego joven madre apasionada y alejada de Dios, madura y ya agónica, postergadora de la confesión religiosa antes de morir.

El pasado de la amortajada no se recupera totalmente mediante

los monólogos, pues otros episodios son relatados por el narrador omnisciente; la proximidad del padre de Ana María junto al lecho y el recuerdo de la madre, parte de la historia amorosa con Fernando, los episodios de la vida matrimonial con Antonio.

Las etapas vitales de Ana María que se recuperan mediante los recuerdos se hallan descronologizadas, como ocurre en los monólogos autónomos, que anulan la presentación realista narrativa. En este caso, el fenómeno no se debe a la memoria asociativa de los sujetos monológicos, sino al orden que se les impone desde el exterior por la llegada o aproximación de otro personaje que se constituye en sujeto del enunciado de sus discursos. Los episodios evocados en cada monólogo o a través del narrador omnisciente están narrados tradicionalmente; se mantiene el orden cronológico.

En realidad, estamos frente a un conjunto de monólogos-memoria, teniendo en cuenta que son varias las voces monológicas, de acuerdo con la clasificación que realiza Dorrit Cohn, y no ante un único monólogo autobiográfico.<sup>29</sup>

Sin embargo, lo autobiográfico en La amortajada se ofrece como rasgo desorientador, si se piensa que no ha estado lejos de ser considerada como una novela autobiográfica de María Luisa Bombal, perturbando esta interpretación lo que constituye la máxima convención de la ficcionalidad, a saber, la no correferencialidad entre la fuente ficticia de la enunciación (el narrador) y la real (el autor).<sup>30, 31.</sup>

29) Dorrit Cohn, teniendo en cuenta el orden cronológico/a-cronológico, determina cuatro categorías; narrativa autobiográfica y monólogo autobiográfico (orden cronológico) y memoria narrativa y monólogo-memoria (orden a-cronológico)

30) "Habría que citar también La amortajada de María Luisa Bombal y El niño que enloqueció de amor de Eduardo Barrios. Retratan aspectos de la vida de sus creadores, pero ¿son acaso novela autobiográfica?", Luis Alberto Sánchez, Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, "La novela autobiográfica", Creaos, Madrid, 1953, pág. 216.

31) "La amortajada permanece en la zona intermedia entre la literatura y el autoanálisis psicológico.", María Teresa Babín, Revista Hispánica Moderna, Año VII, Julio-Octubre, 1941, Nos. 3 y 4.

Varios elementos contribuyen a acentuar el efecto autobiográfico.

En primer lugar, la repetición de las situaciones monológicas de a dos sujetos, en las que Ana María constituye siempre uno de los términos, ya sea como sujeto de la enunciación monológica, ya como sujeto del enunciado.

También, en este sentido, el carácter declaratorio, confesional, que se reitera en los monólogos, a través de los diálogos interiores velados, dirigidos en este especial caso, como en la novela epistolar, a la "presencia ausente" de un destinatario.

De igual modo, se ofrecen, a la manera de los monólogos "in extremis", últimas verdades y confesiones o secretos como los que se vuelcan en los diarios o cartas íntimas.<sup>32</sup>

Por último, la acción casi permanente de recordar establece un distanciamiento temporal entre la narración y lo narrado mayor que el que la forma monólogo impone, realzando los rasgos que acercan la novela al modelo autobiográfico un registro de la enunciación semejante, monocorde, de matriz literaria.

A manera de conclusión, en este acercamiento a los monólogos de La amortajada a través de las situaciones monológicas, observamos un mecanismo destacado que ordena los elementos señalados: la repetición. Así hallamos la reiteración de:

- Un sujeto monológico - Ana María -, un espacio - la habitación - y un número de personajes - uno -, como determinante del contexto comunicacional.
- El mecanismo de verbalización de lo contextual a través de un narrador omnisciente en tercera persona.

---

32) Margaret V. Campbell ha señalado el carácter de diario íntimo y el autobiográfico no sólo en La amortajada sino también en La última niebla de María Luisa Bombal: "The novels become intimate diaries that are spoken instead of being written.(...) This oral autobiographical form of presentation leaves the impression that the reader is listening to someone thinking out loud. The person narrating takes us in her - - confidence. Her life develops us as in a dream.", "The vaporous world of María Luisa Bombal", Hispania, Vol. XLIX, september, 1961, Nº3.

. El diálogo interior velado en los monólogos y una función dominante en ellos; el recordar.

. Un mismo personaje, en las distintas situaciones, ya como sujeto monológico o comunicacional siempre presente; la amortajada.

Trataremos de acercarnos entonces, a través de la repetición, a otros niveles de la novela, para tratar de dar cuenta, en ella, desde otro ángulo, del monólogo interior.

2. La repetición

La repetición surge en La amortajada como figura de elocución desde las primeras páginas.

La hallamos como geminatio:

"Y luego que hubo anochecido, se le entreabrieron los ojos  
Oh, un poco, muy poco." (Pág. 11)<sup>33</sup>

Como anadiplosis:

"Respetuosamente maravillados se inclinaban, sin saber que  
Ella los veía. Porque Ella veía, sentía."

Anáfora:

"Ahora que la saben muerta, allí están rodeándola todos.

Está su hija, aquella muchacha dorada y elástica, orgullosa de sus veinte años, que sonreía burlona cuando su madre pretendía, mientras le enseñaba viejos retratos, que también ella había sido elegante y graciosa. Están sus hijos, que parecían no querer reconocerle ya ningún derecho a vivir (...)

Está Zoila, que la vio nacer y a quien la entregó su madre desde ese momento para que la criara (...)

Están algunos amigos, viejos amigos que parecían haber olvidado que un día fue esbelta y feliz." (Pág. 13)

Y sinonimia:

"Ya no le incomoda bajo la nuca esa espesa mata de pelo que durante su enfermedad se iba volviendo, minuto por minuto, más húmeda y más pesada.

Consiguieron, al fin, desenmarañarla, alisarla, dividir-la sobre la frente." (Pág. 12)

Parecidos ejemplos se hallan en toda la novela. María Luisa Bombal acentúa el carácter emotivo de los distintos discursos que se suceden - monólogos interiores fundamentalmente y el mismo discurso del narrador - mediante una ley del enunciado poético: la redundancia, vehiculizada a través de las repeticiones de significados y significantes.

---

33) El subrayado es nuestro.

Así, en el monólogo de la amortajada:

"En la séptima noche, incapaz de conciliar el sueño me levanté, bajé al salón, abrí la puerta que daba al jardín.

Los cipreses se recortaban inmóviles sobre un cielo azul; el estanque era una lámina de metal azul; la casa alargaba una sombra aterciopelada y azul.

Quietos, los bosques enmudecían como petrificados bajo el hechizo de la noche, de esa noche azul de plenilunio." (Pág. 36)

En el de Fernando:

"- Ana María, levántate.

Levántate para vedarme una vez más la entrada de tu cuarto. Levántate para esquivarme o para herirme, para quitarme día a día la vida y la alegría. Pero, levántate, levántate!" (Pág. 58)

En el del padre Carlos:

"Y te recuerdo aún mucho antes: colegiala menudita y bulliciosa, siempre distraída en la capilla, pero siempre primera en Historia Sagrada. (...)

Te recuerdo, adolescente y no obstante ya entregada al demonio de la ira y de la carne." (Págs. 128, 132)

En el discurso del narrador:

"Y es así como se ve inmóvil, tendida boca arriba en el amplio lecho revestido ahora de las sábanas bordadas, perfumadas de espliego - que se guardan siempre bajo llave -, y se ve envuelta en aquel batón de raso blanco que solía volverla tan grácil." (Pág. 12)

Si bien comúnmente se considera a la redundancia como la repetición de elementos que se superponen en el mensaje y que no añaden nada al contenido específico del mismo, se ha reconocido que los rasgos redundantes también son pertinentes y poseen su propia sistematicidad.<sup>34</sup>

En el caso del enunciado poético, tienen una importante función estilística, reforzativa: la intensificación del afecto. Al reiterarse

---

34) Roman Jakobson, Ensayos de lingüística general, Seix Barral, Barcelona, 1975, pág. 82.



un término no se ofrece un sentido complementario del mismo; se le agrega fuerza, intensidad.

Además, en una prosa poéticamente conformada en el sentido señalado, se aumenta la pregnancia del significante y se nos manifiesta más evidente su realidad material, fónica y espacial, como también el principio de linealidad que lo rige - el enunciado por Saussure - y que lo determina a realizarse en sucesión y en una sola dimensión.

Paralelamente, los correlatos del significante, en oposición a los del significado, también se ven realizados; el eje sintagmático sobre el paradigmático, la diacronía sobre la sincronía, la enunciación sobre el enunciado.

Se producen varias consecuencias. En el aspecto material, el desarrollo casi constante de un mismo ritmo, el carácter musical de esta escritura y, también, la prolongación de los enunciados, el aumento de la duración de los mismos.

Asimismo, la acentuación de lo afectivo lograda merced a la redundancia nos informa permanentemente de la actitud de las distintas voces narradoras respecto de las referencias de sus discursos.

Por otra parte, los más de cincuenta comienzos de las respectivas partes en que se halla estructurada La amortajada, se conforman, en su mayor parte, anafóricamente. Aceptamos que por anáfora debe entenderse no sólo la reiteración de dos o más comienzos iguales, que ciertamente encontramos<sup>35</sup>, sino la presencia de todas las formas lingüísticas que tienen la cualidad de referirse con precisión a menciones anteriores y distantes: pronombres en tercera persona, demostrativos, indicadores de tiempo y lugar, el artículo indefinido y los nombres de persona o lugares previamente enunciados.<sup>36</sup>

35) "El día quema horas, minutos, segundos.", comienzos 19, 23 y 30.

36) Lidia Lonzi, "Anáfora y relato" en Investigaciones retóricas II, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1975, pág. 167.

Estos elementos anafóricos, amén de reforzar la narración en tanto operación, acentuar el carácter sintagmático ya indicado, colocar en un primer plano las formas de lo hablado y remitir, re-presentar a lo ya dicho orientando la lectura, producen un efecto de naturalidad frente a los problemas del encadenamiento y las introducciones.<sup>37</sup>

Gracias a este recurso, los diversos cortes - temporales, espaciales, cambio de voces narrativas - se disimulan y la contigüidad se ve reforzada.

37) He aquí los comienzos anafóricos referidos:

1. Y luego que hubo anochecido, se le entreabrieron los ojos.; 2. Y es así como se ve inmóvil, tendida boca arriba...; 3. Y de golpe se siente sin una sola arruga...; 4. Es él, él.; 5. Te recuerdo, te recuerdo adolescente.; 6. La época de la siega nos procuraba días de gozo...; 7. Un ancho corredor abierto circundaba tu casa.; 8. Después... Años después fue...; 9. Fue un otoño...; 10. Aquel brusco, aquel cobarde abandono suyo...; 11. ¿Qué día fue? No logro precisar el momento...; 12. Entrada ya la primavera, hice colgar mi hamaca...; 13. Deseos absurdos y frívolos me asediaban de golpe.; 14. La primera semana de verano me llenó una congoja...; 15. El verano declinaba.; 16. Esa misma noche, mucho antes del amanecer, soñaba...; 17. El brusco, el cobarde abandono de su amante,...; 18. Vamos, vamos.; 19. El día quema horas, minutos, segundos; 20. Desde el principio de la noche,...; 21. Ahora sólo queda cerca de ella el marido de María Griselda.; 22. Alguien, algo la toma de la mano. 23. El día quema horas, minutos, segundos.; 24. Este hombre moreno y enjuto...; 25. ¿Sus confidencias!; 26. ¿Pobre Fernando, cómo tiembla!; 27. Desde aquel día memorable...; 28. Poco a poco, sin advertirlo, ella se había acostumbrado a su fastidiosa presencia.; 29. ¿Pobre Fernando! Ahora se acerca...; 30. El día quema horas, minutos, segundos.; 31. En aquella fría alcoba nupcial...; 32. Amanece, había pensado ella, ...; 33. Invariablemente, a la caída de la tarde...; 34. Había anhelado entonces refugiarse en algo...; 35. Un día, al fin, como si despertara...; 36. Pero, ay, no se duerme impunemente tantas noches...; 37. Mes a mes, su ausencia...; 38. Pasaron años.; 39. Recuerda todavía aquel viaje...; 40. Muy poco tiempo había durado aquella insólita reconciliación.; 41. Y ese odio la sacude aún ahora que oye...; 42. Vamos.; 43. ¿No te vayas, tú, tú!; 44. Vienen, la levantan...; 45. Ya el cortejo llega al fin de su destino...; 46. De pronto un muro que limita el horizonte...; 47. Como el cortejo llega al fin de su destino,...; 48. Que la paz sea contigo, Ana María.; 49. ¿Cuán diferente de la joven y turbulenta Ana María...; 50. Y he aquí que, sumida...; 51. Y alguien, algo atrajo a la amortajada.; 52. Una vez más, la amortajada refluyó...; 53. Lo juro.

Del mismo modo, el cuidadoso manejo de elementos seleccionados privilegia el polo metonímico - presente en todo discurso - sobre el metafórico.

Realzando este aspecto, se destaca la presencia recurrente de metonimias, desplazamientos temporales-espaciales y el montaje metonímico de la novela a través de la variación de los ángulos de la enunciación, del punto de vista, la que se sistematiza por el empleo de los monólogos interiores como medio narrativo fundamental en conjunción con el discurso del narrador.

Pero, además, un determinado mecanismo de lectura se nos impone a través de la repetición. Cada término reiterado nos reenvía a un significado ya expresado; produce un movimiento de avance y retroceso.<sup>38</sup> Extraemos de este procedimiento el concepto de retorno, de regreso a algo que es igual, pero, al mismo tiempo, diferente, y por ende, a la idea de circularidad, de identidad y de diferencia, categorías que se hacen productivas en distintos niveles del texto.

Así, en el aspecto espacial, muchos de los desplazamientos que realizan los personajes son circulares, de ida y regreso: el trayecto de Ana María y Ricardo en el alazán al bosque; el de Ana María al fundo de Ricardo; los viajes fantásticos de descenso de la amortajada al seno de la tierra.

También la muerte misma es tratada como un proceso de avance y retroceso; muerte y regeneración a través de un mundo subterráneo que repite los caracteres de la naturaleza en su superficie. Detengámonos en el anteúltimo descenso:

"Y alguien, algo atrajo a la amortajada hacia el suelo otoñal. Y así fue como empezó a descender, fango abajo, por entre las raíces encrespadas de los árboles. Por entre las madrigueras donde pequeños y tímidos animales respiran acurrucados. Cayendo, a ratos, en blandos pozos de helada baba del diablo.

Descendía lenta, lenta, esquivando flores de hueso y

---

38) "La répétition du signifiant a donc elle-même un sens. Ce qui - - implique qu'elle renvoie au signifié. Etant une relation, son sens ne peut être lui-même qu'une relation. L'identité des signifiants signifie l'identité des signifiés, selon la formule: (Sa1 = Sa2)--(Sé1 = Sé2)", Jean Cohen, "Poésie et résonance", Poétique N°28, Seuil, Paris, 1976, pág. 415.

extraños seres, de cuerpo viscoso, que miraban por dos estrechas hendiduras tocadas de rocío. Topando esqueletos humanos, maravillosamente blancos e intactos, cuyas rodillas se encogían, como otrora en el vientre de la madre.

Hizo pie en el lecho de un antiguo mar y reposó allí largamente, entre pepitas de oro y caracolas milenarias.

Vertientes subterráneas la arrastraron luego en su carrera bajo inmensas bóvedas de bosques petrificados.

Ciertas emanaciones la atraían a un determinado centro, otras la rechazaban con violencia hacia zonas de clima propicio a su materia.

¡Ah, si los hombres supieran lo que se encuentra bajo ellos, no hallarían tan simple beber el agua de las fuentes! Porque todo duerme en la tierra y todo despierta de la tierra." (Págs. 140, 141)

En el orden temporal, se produce en los monólogos el alejamiento desde un presente contingente a partir del cual se recuerda y el retorno al mismo.

Con respecto a los distintos ángulos de la enunciación, siempre se regresa a la voz del narrador, que abre y cierra la novela.

En cuanto al monólogo interior, recurso dominante en la novela, veamos cómo van articulándose estas relaciones.

Contrariamente a lo que el medio favorece, no hay preponderancia de las características sociológicas ni de los rasgos caracterológicos e individuales en los enunciados del narrador y de los personajes que conducen la narración. Las diferentes voces narrativas semiocultan su presencia en razón de la asunción de un registro similar, repetitivo, cuya índole ya señalamos.

Consolidando esta peculiar ocurrencia, constituye el contexto más frecuente de los monólogos el discurso del narrador, evitándose de tal manera yuxtaposiciones entre ellos que denotarían más claramente a sus enunciantes.

De los nueve espacios monológicos que se desarrollan, la mayor parte de los mismos no sólo presenta este contexto, sino que él se ofrece, en general, con un rasgo destacado entre otros: la presencia del monólogo interior indirecto, respondiendo, en forma dominante, a una voz; la de la amortajada.

Todo monólogo interior indirecto nos ofrece el pensar de un personaje a través del discurso de un narrador, lo cual permite a éste no romper el lazo narrativo, dar continuidad a su discurso, disminuir la distancia explícita con el personaje.

La economía en la subordinación de un discurso en otro se ve mediatizada por el medio contextual de este tipo de monólogo: el discurso indirecto libre.<sup>39</sup> Este se ofrece sin verbos ni otras partículas introductorias, con la entonación, presencia de formas peculiares del habla y niveles de lengua del discurso directo y el discurso indirecto, del cual mantiene la transposición pronómino-temporal.<sup>40</sup>

El recurso, que ofrece un principio de emancipación del personaje hacia el narrador, ofrece distintas posibilidades en cuanto al tipo de relación que se establezca entre ambas voces. Una de ellas es la ambigüedad que puede suscitarse, por la falta de verbo introductorio, declarativo, respecto del enunciante del discurso: el personaje o el narrador.<sup>41</sup> Otra posibilidad es establecer una relación lírica o irónica entre ambas voces.<sup>42</sup>

En La amortajada el distanciamiento entre el discurso del narrador y el de Ana María es mínimo. Al discurso cuasi-omnisciente de las primeras líneas, le sucederá inmediatamente el discurso mixto o subjetivado del mismo

39) Lubomil Doležel señala al discurso indirecto libre como medio contextual del monólogo interior directo e indirecto, del diálogo interior y de tipos particulares de diálogos, en Estilística, poética y semiótica literaria de Alicia Yllera, Alianza Editorial, Madrid, 1979, pág. 46.

40) Petrona Domínguez de Rodríguez Pasqués, El discurso indirecto libre en la novela argentina, op.cit., págs. 13-15.

41) "Marguerite Lips en cite quelques exemples frappants, et l'on sait l'extraordinaire parti que Flaubert a tiré de cette ambiguïté, qui lui permet de faire parler à son propre discours, sans tout à fait le - - compromettre ni tout à fait l'innocenter, cet idiome à la fois écoeurant et fascinant qu'est le langage de l'autre.", Gérard Genette, Figures III, op.cit., pág. 192.

42) Dorrit Cohn, "Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style", Comparative Literature, University of Oregon, Vol. XVIII, Spring 1966, Number 2.

que utiliza para describir la naturaleza en consonancia con la visión de la amortajada.<sup>43</sup>

El vínculo lírico entre ambas voces se mantiene en la novela hasta la última página, en la cual el narrador asume la primera persona y establece la marca "cuadro" en el relato.<sup>44</sup> Al mismo tiempo, cumple con el rol de testimoniar o testificar lo narrado, función que verosimiliza lo fantástico:

"Lo juro. No tentó a la amortajada el menor deseo de incorporarse. Sola, podría, al fin, descansar, morir.

Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total, la segunda muerte; la muerte de los muertos." (Pág. 143)

Es decir, si la prosa poéticamente conformada en base a la redundancia, reenvía a los distintos discursos al afectivo del primer monólogo - el de la amortajada -, reiterando un mismo tono, una misma actitud, en forma indirecta, el monólogo interior indirecto de Ana María, desde el discurso del narrador, lírico en su relación con el del personaje, instaura el retorno a la voz de la amortajada directamente.

Mediante los dos procedimientos se asegura el sostenimiento velado de un punto de vista que subsume a los demás de la novela; la continuidad, no ya frente a lo narrado, sino de un sujeto de la enunciación.

En este caso, en el empleo del monólogo interior indirecto, se reconocen las relaciones antes señaladas de circularidad - todo mensaje citado la establece<sup>45</sup> -, de identidad - relación lírica -, y de diferencia - velada aquí por el carácter mimético del registro del narrador.

43) Petrona Domínguez de Rodríguez Pasqués, "El monólogo interior y los medios contextuales en La amortajada", Congreso de AIH, Providence, Rhode Island, 1982.

44) Boris Uspenski, "Poétique de la composition", Poétique N°9, Seuil, Paris, 1972, pág. 132.

45) Roman Jakobson, respecto de las estructuras dobles establece: "Se impone distinguir cuatro tipos dobles: 1) dos tipos de circularidad - el mensaje remite al mensaje (M/M) y el código remite al código (C/C); 2) dos tipos de recubrimiento (overlapping), el mensaje remite al código (M/C), y el código remite al mensaje (C/M). M/M: Existe una escala múltiple de procesos lingüísticos del discurso citado y semi-citado; oratio recta, oblicua, y varias formas del estilo indirecto", Ensayos de lingüística general, op.cit., pág 308.

La repetición de un registro semejante en los distintos enunciantes de la novela debe entenderse como un rasgo clave de la misma que produce efectos especiales.

En principio, el mismo ha contribuido a la identificación de la novela como autobiográfica, según ya lo expresáramos. Por otra parte, esta verbalización homologada podría cuestionarse - como lo fuera el registro monológico de Quentin o Benjy en El sonido y la furia de Faulkner<sup>46</sup> - por su carácter poco verosímil. Sin embargo, la misma acrecienta la ambigüedad que los caracteres propios del monólogo interior indirecto pueden producir, para acentuar el aspecto fantástico que, sin dudas, se ve así potencializado.

Sabido es que lo fantástico, en última instancia, se asienta sobre la figura del narrador, en tanto el contraste entre lo normal y lo a-normal se instale en su mundo y él mismo pueda dar cuenta del fenómeno autenticándolo. Mimetizar el discurso del personaje y el narrador en este caso es transformar al segundo en testigo de algo que da como existente realmente: la amortajada percibiendo, pensando y sintiendo después de muerta.

La ambigüedad y el lirismo que hemos destacado en nuestro análisis han sido considerados como elementos propios de la narrativa de María Luisa Bombal, y determinan un delineamiento de la figura del narrador opuesta a la del narrador objetivo decimonónico.<sup>47</sup>

46) León Surmelián, respecto del registro de Quentin, ha expresado: "Es improbable que incluso un principiante de Harvard en 1910 pudiera hablarse a sí mismo en esta clase de prosa pulida y económica". Y del de Benjy: "Es demasiado económico, refinado y literario para un hombre que a la edad de treinta y tres años tiene la mentalidad de un niño de tres y que ni siquiera puede hablar.", Técnicas de la ficción literaria: contención y locura, Juan Goyanarte Editor, Buenos Aires, 1976, págs. 227 y 229.

47) "Cabe señalar dos aspectos que se relacionan con la ambigüedad como recurso artístico que plasma una ideología particular y caracteriza la narrativa femenina de la época. Ilse Adriana Luraschi ha señalado que la ambigüedad es un elemento característico del feminismo implícito en las autoras europeas y latinoamericanas de la década de los años 30.(...) La subjetividad-originadora de elementos ambiguos - pone de manifiesto la situación de la mujer latinoamericana alejada de las esferas públicas y restringida a un existir alienado de lo social.", La narrativa de María Luisa Bombal, Lucía Guerra Cunningham, Playor, Madrid, 1980, págs.73-74.

Efectivamente, el carácter lírico de la relación narrador-personaje dista mucho de la dominante del siglo anterior; significa una modificación en su tratamiento. Sin embargo, la relación lírica en conjunción con el carácter recreatorio y confesional de los monólogos retrotrae las posibilidades del recurso a los moldes de la narrativa señalada como anticipatoria del mismo por su carácter íntimo; la novela epistolar y el diario íntimo.<sup>48</sup>

Por último, si la repetición permitía el retorno a lo mismo que se constituía, al mismo tiempo, como diferente, podemos considerar, homologando el procedimiento a la relación personaje-narrador que nos ocupa, que María Luisa Bombal reitera, a través del monólogo interior, la función exclusiva - la referencial - del narrador tradicional.

Además, a través de los monólogos no sólo se recuperan hechos del pasado, sino que se lo hace "profundizándolos", a la manera de los discursos históricos primitivos.<sup>49</sup>

Es decir, se desplaza y se comparte con el narrador su rol esencial - contar una historia - , pero se neutraliza un rasgo fundamental del monólogo interior en el orden temporal: la simultaneidad de la narración y lo narrado.

48) "A la forma relato sucede la "novela por cartas" y más tarde la forma "diario íntimo". Un poco más allá del "diario íntimo" aparece el "monólogo interior", Valéry Larbaud, citado por Jorge A. Warley, Los laureles cortados, op.cit., pág. VI.

49) "El discurso, aunque materialmente lineal, es al parecer, cuando se enfrenta con el tiempo histórico, el encargado de profundizarlo; se trata de lo que podría llamarse historia en zig-zag o "diente de sierra"; así, para cada personaje que aparece en su historia, Herodoto se remonta a los antepasados del recién llegado, vuelve luego a su punto de partida, para continuar un poco más lejos y volver a empezar.", Roland Barthes, "El discurso de la historia", Estructuralismo y literatura, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1972, pág. 39.



## IV

LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ

de Carlos Fuentes

1. Las situaciones monológicas

## 1.1. Fragmentos del YO

Las situaciones monológicas que se destacan en La muerte de Artemio Cruz son las que surgen en las partes que denominamos "fragmentos del YO" y que se suceden en forma alternada, conformando con las otras dos - las del TU y las del EL - las trece secuencias que estructuran la novela.

En los fragmentos del YO, Artemio Cruz, semiinconsciente, agonizante, percibe confusamente lo que lo rodea, experimenta las sensaciones nuevas de su estado, reflexiona sobre éste, sobre sí mismo y los demás. Impera el monólogo interior conjugándose con el diálogo exterior.

Aquí, las situaciones que se suceden son once, determinadas en su mayor parte por la variación del contexto comunicacional a partir del ingreso o desaparición momentánea de alguno de los personajes que rodean a Artemio en su agonía. En las cinco últimas situaciones, quienes acompañan al protagonista no se hallan mencionados explícitamente, pero comprendemos que son, por sus acciones, los médicos y enfermeros que lo asisten para intervenirle quirúrgicamente.

El sujeto del monólogo, siempre Artemio; el ámbito dominante, la recámara de uno de sus hogares, el Caserón de Las Lomas. Ubicación temporal: el día diez de abril de 1959; las últimas doce horas de la vida de Artemio. Se detecta una relación de anteposición entre cada situación monológica con la que le sucede, lo que nos permite considerar el carácter ininterrumpido de la actividad monológica del sujeto.

ENTORNO

<u>Sujeto del monólogo</u>	<u>Espacio/Tiempo</u>	<u>Contexto comunicacional</u>	<u>Partes</u>
1. Artemio	Recámara (Casarón de Las Lomas) - 10/4/59	Catalina-Teresa Sacerdote-Padilla Doctor - Gloria	I
2. Artemio	Idem	Catalina-Teresa Sacerdote-Padilla	II- III-V
3. Artemio	Idem	Catalina-Teresa Sacerdote-Padilla Gerardo	IV-VI
4. Artemio	Idem	Catalina-Teresa Sacerdote-Padilla Gloria	VII
5. Artemio	Idem	Catalina-Teresa Sacerdote-Padilla Gloria - Gerardo	VIII
6. Artemio	Idem	Catalina-Teresa Sacerdote-Gloria Doctores	IX-X
7. Artemio	Ambulancia	(Enfermeros - Doctores)	XI
8. Artemio	Camilla (Corredor)	(Enfermeros - Doctores)	XI
9. Artemio	(Habitación)	(Enfermeros - Doctores)	XII
10. Artemio	Corredor	(Enfermeros - Doctores)	XII
11. Artemio	(Quirófano)	(Enfermeros - Doctores)	XIII

Toda ubicación espacial es ofrecida tangencialmente a través del monólogo del protagonista, la cual se va reduciendo a mínimas expresiones hacia el final de la novela. Así, el registro de la recámara, en primer término:

"Debe haber algo más interesante al alcance de unos ojos entrecerrados que ven las cosas por última vez. Ah. Me trajeron a esta casa, no a la otra. (...) Bah. ¿Cómo voy a entretenerme aquí? Sí, ya veo que lo han dispuesto todo para hacer creer que todas las noches vengo a esta recámara y quiero aquí. Veo ese closet entreabierto y veo el perfil de unos sacos que nunca he usado, de unas corbatas sin arrugas, de unos zapatos nuevos. Veo un escritorio donde han amontonado libros que nadie ha leído, papeles que nadie ha firmado. Y estos muebles elegantes y groseros; ¿cuándo les arrancaron las sábanas polvorosas? Ah... hay una ventana.", YO, II, (Págs. 31, 32) <sup>50</sup>

Más adelante, la breve mención de la ambulancia, al ser trasladado Artemio para su internación (Séptima situación):

"YO he despertado...otra vez...pero esta vez...sí... en este automóvil, en esta carroza...no...no sé...corre sin hacer ruido... (...) sí...ya escucho los ruidos superpuestos de la sirena... es la ambulancia...", YO, XI, (Pág. 270)

También la referencia a la camilla en la que luego es conducido en un recorrido que cabe suponer a través de corredores (Octava situación):

"La camilla corre sobre los rieles, fuera de la ambulancia. ¿Razón? ¿Quién vive?", YO, XI, (Pág. 274)

Esta es la primera situación que presenta al sujeto del monólogo en movilidad. Sin embargo, no hay descripción espacial en esta circunstancia; su ausencia obra en beneficio de la caracterización del estado de inconsciencia creciente del protagonista.

La segunda situación de este tipo, que indica el pasaje de Artemio a través de un corredor rumbo a la sala de operaciones, también semantiza la gravedad del mismo, su desvarío, pero mediante un mecanismo inverso:

50) El subrayado es nuestro. Las citas corresponden a la séptima reimpresión de la novela del Fondo de Cultura Económica, México, 1977.

una prolija descripción, pero no de los lugares que atraviesa, sino de su casa de Coyoacán, que ya el lector conoce por la lectura de la décima narración del EL (Décima situación, pág. 269):

"(...) me llevan...paso junto...junto...por un corredor... decorado...me llevan...paso junto tocando, oliendo, gustando, viendo, oliendo las tallas suntuosas - las taraceas opulentas - las molduras de yeso y oro - las cajoneras de hueso y carey - las chapas y aldabas - los cofres con cuarterones y bocallaves de hierro - los olorosos escaños de ayacahuite - las sillerías de coro - los copetes y faldones barrocos - los respaldos combados - los travesaños torneados - los mascarones policromos - los tachones de bronce - los cueros labrados - las patas cabriolas de garra y bola - los sillones de damasco - (...)", YO, XII, (Pág. 308)

Por otra parte, la previa estancia de Artemio en una habitación del lugar donde se lo interna (Novena situación), la inferimos a partir del registro de la atención que recibe en ella y de su salida de la misma:

"YO sé que me atraviesan la piel del antebrazo con esa aguja; (...) me sujetan ... los brazos...los hombros... grito que me dejen...(...) me palpan...palpan mi corazón acelerado...tocan mi muñeca sin pulso...me doblo...me doblo en dos...me toman de los sobacos (...) me recuestan... se abre la puerta (...) me empujan (...) veo las luces borradas que pasan frente a mi vista...", YO, XII, (Pág. 307)

Finalmente, la descripción espacial de la última situación tampoco se menciona; surge de lo expresado en el último fragmento del TU, que clausura la novela. Este nos informa sobre la operación a que es sometido Artemio, la cual, indudablemente, debe ser realizada en un quirófano;

"TU ya no sabrás (...) Dicen "bisturí, bisturí" (...) te abren, te cauterizan (...) repiten "infarto"... "infarto al mesenterio"", TU, XIII, (Pág. 315)

En el orden temporal, se informa indirectamente, desde el segundo fragmento del TU, el día en que Artemio se halla en camino hacia su fin:

"Sí; ayer volarás desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959...", TU, II, (Pág. 13)

El discurso monológico de Artemio da cuenta brevemente del transcurrir de ese día:

"Trato de alargar la mano nacia Teresa, pidiéndole alivio, pero mi hija se ha vuelto a perder en la lectura del diario. Antes he visto el día apagarse detrás de los ventanales y he escuchado ese rumor piadoso de las cortinas.", YO, III, (Pág. 56)

Es decir, el aspecto temporo-espacial alimenta el desarrollo del monólogo en forma poco destacada, contrariamente de lo que sucede con el contexto comunicacional, que alcanza una incidencia notable. Este último se advierte en el registro de presencias y ausencias de los personajes que lo determinan en cada situación, de percepciones, reflexiones y diálogos interiores velados que Artemio produce en base a la existencia del mismo.

Veamos cómo va registrándose la introducción de personajes. En primer término, la del médico, Catalina y Teresa, esposa e hija de Artemio respectivamente:

"No quiero hablar. Tengo la boca llena de centavos viejos, de ese sabor. Pero abro los ojos un poco y entre las pestañas distingo a las dos mujeres, al médico que huele a cosas asépticas ; de sus manos sudorosas, que ahora palpan debajo de la camisa mi pecho, asciende un pasmo de alcohol ventilado. Trato de retirar esa mano.", YO, I, (Pág. 10)

También, la referencia al sacerdote que se acerca a Artemio para confesarlo:

"Ah. Huelo ese incienso. Ah. Los murmullos en la puerta. Llega con ese olor a incienso y faldones negros, con el hisopo al frente, a despedirme con todo el rigor de una advertencia (...)", YO, I, (Pág. 11)

Más adelante, la mención de la partida del doctor:

"Yo ya no sé. El médico se ha ido. Dijo que iba a buscar otros médicos. No quiere hacerse responsable de mí. Yo ya no sé.(...)", YO, V, (Pág. 117)

La presentación de Gerardo, esposo de Teresa, se realiza desdibujada en el monólogo de Artemio y se completa con un posterior diálogo exterior:

"(...) y Catalina y Teresa y Gerardo se sientan en los sillones al fondo de la recámara. (...) Tres murciélagos sin alas; tres ratones. Que me desprecian. Que no pueden evitar el odio de los limosneros. Que detestan las pieles que las cubren, las casas que habitan, las joyas que lucen, porque yo se las he dado. No, no me toquen...

- Déjenme.
- Es que ha venido Gerardo...Gerardito...tu yerno... míralo.
- Ah, el pobre diablo.
- Don Artemio...", YO, IV, (Págs. 88, 89)

El diálogo exterior también es el medio que indica la llegada, junto al lecho de Artemio, de su secretario Padilla y de su nieta Gloria, y que provoca, a continuación, el diálogo interior velado hacia el primero y la reflexión sobre la joven:

"- ¿No ha llegado Padilla?

- Sí. Está allí fuera.
- Que pase él.
- Pero...
- Que pase antes Padilla.

Ah, Padilla, acércate. ¿Trajiste la grabadora? Si sabes lo que te conviene, la habrás traído aquí como la llevabas todas las noches a mi casa de Coyoacán. Hoy, más que nunca, querrás darme la impresión de que todo sigue igual. No perturbes los ritos, Padilla. Ah sí, te acercas. Ellas no quieren.

- Acércate, hijita que te reconozca. Dile tu nombre.
- Soy...Soy Gloria.

Si sólo distinguiera mejor su rostro. Si sólo distinguiera mejor su mueca. Debe darse cuenta de este color de escamas muertas; debe mirar este pecho hundido, esta barba gris y revuelta, este fluido incontenible de la nariz, estos...", YO, I, (Pág. 11)

Existe también el diálogo exterior que surge de la grabadora que enciende Padilla a pedido de Artemio, el cual ocurrió por la mañana, en la oficina del mismo. Este diálogo se inicia en el tercer fragmento del YO y se extiende hasta el octavo. Recuerda la conversación mantenida en directo entre Artemio y Ponds, Mr. Corkery, Mena, Díaz, María Luisa, Campanela y Padilla, y con un funcionario oficial telefónicamente.

El especial diálogo exterior de la grabadora origina en el monólogo el desarrollo de percepciones, reflexiones y diálogos interiores velados, sobre todo con Padilla. También el fluir de pensamientos que evaden a Artemio de la audición de la cinta y que contrastan, por su registro poético, con las prosaicas conversaciones de negocios mantenidas en la oficina.

Consideremos algunos ejemplos:

Percepciones:

- . "Yo toso desde la cinta magnética...", YO, III, (Pág. 58)
- . "Yo escucho el movimiento de las ruedecillas, el choque de las botellas entre sí.", YO, III, (Pág. 58)

Reflexiones:

- . "Je. Jé. Eso estuvo bien explicado.", YO, IV, (Pág. 87)
- . "Oh, qué bombardeo de signos, de palabras, de estímulos para mi cerebro cansado; oh, qué fatiga; oh, qué lenguaje sin lenguaje; oh, pero lo dije, es mi vida, debo escucharla; oh, no entenderán mi gesto porque apenas puedo mover los dedos; que lo corten ya, ya me aburrió, qué tiene que ver, qué lata, qué lata...", YO, V, (Pág. 119)

Diálogos interiores velados:

- . "''Less proffits, sure, lesproffitsure lesslessless...''  
¿Qué pasa, Padilla? Hombre, Padilla. ¿Qué cacofonía es ésa?  
Hombre, Padilla.", YO, V, (Pág. 118)
- . "Tu voz, Padilla, la recepción hueca de tu voz a través de ese interfón...", YO, VII, (Pág. 163)

Pensamientos de evasión:

- . "''- Resérvatela por si no responde...''  
Dicen que las células de la esponja no están unidas por nada y sin embargo la esponja está unida; eso dicen, eso recuerdo porque dicen que si se rasga violentamente a la esponja, la esponja hecha trizas vuelve a unirse, nunca pierde su unidad, busca la manera de agregar otra vez sus células dispersas, nunca muere, ah, nunca muere.", YO, IV, (Pág. 88)

Por momentos, las voces que surgen de la cinta se vuelven ambivalentes; parecen dirigirse al mismo tiempo al Artemio que sostuvo la conversación grabada y al angustiado enfermo en camino inexorable hacia la muerte. Así sucede, en el ejemplo que a continuación transcribimos, con la expresión "Are you worried, Mr. Cruz?":

"Yo toso desde la cinta magnética. Escucho los goznes de esa puerta que se abre se cierra. (...) Pero los veo. Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas.

- Abran la ventana.

- No, no. Puedes resfriarte y complicarlo todo...

- Abran...

''- Are you worried, Mr. Cruz?

''- Bastante. Tome asiento y le explicaré. ¿Quiere tomar algo? Acérquese el carrito. Yo no me siento tan bien."", YO, III, (Pág. 58)

Se advierte el tratamiento compositivo, dialógico - en el sentido en que Bakhtine lo determinara - , no sólo del monólogo interior directo con los elementos de su entorno textual, sino también de ambos diálogos exteriores - el familiar y el grabado - que en ocasiones se entrecruzan.<sup>51</sup>

O sea, en esta instancia del monólogo interior en la novela, en los fragmentos del YO, se observa que su configuración se concreta en estrecha relación con el contexto comunicacional, pero de manera distinta de como, según vimos, se desarrollaba en La amortajada.

Aquí, el contexto comunicacional se instituye siempre por la presencia simultánea de más de un personaje. Hay abundantes diálogos exteriores que determinan el juego de la voz monológica con otras voces.

---

51) "Les rapports dialogiques ne sont pas seulement possibles entre énoncés complets (relativement), mais peuvent s'établir à l'égard de toute partie signifiante de l'énoncé, même à l'égard d'un mot isolé, - si celui-ci est perçu non en tant que mot impersonnel de la langue, - mais en tant que signe de la position interprétative d'autrui, en tant que spécimen de son énoncé, c'est-à-dire si l'on y entend une voix - - autre. C'est pourquoi les rapports dialogiques peuvent pénétrer à - - l'intérieur de l'énoncé, à l'intérieur même de mots isolés, à condition que deux voix s'y affrontent dialogiquement.", Mikhaïl Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, Editions du Seuil, Paris, 1970, págs. 241-242.



Imposibilitado de hablar casi totalmente, Artemio se dirige mentalmente a quienes lo rodean, haciéndolos sus interlocutores imaginarios. En el diálogo interior velado con Catalina, Teresa, Gerardo y el sacerdote, los enunciados de los mismos están sobreentendidos, implícitos, pero también rechazados. Se destaca el carácter activo de éstos sobre el discurso monológico de Artemio. No se halla la función rememorativa que encontramos en La amortajada, sino que se distingue, en los diálogos interiores velados, un carácter discordante y polémico.<sup>52</sup>

Veamos algunos ejemplos en los que Artemio se dirige de este modo. En primer lugar a Catalina:

"(...) Qué inútil caricia, Catalina. Qué inútil. ¿Qué vas a decirme? ¿Crees que has encontrado al fin las palabras que nunca te atreviste a pronunciar? ¿Hoy? Qué inútil. Que no se mueva tu lengua. No le permitas el ocio de una explicación. Sé fiel a lo que siempre aparentaste; sé fiel hasta el fin. Mira; aprende de tu hija. Teresa. (...)", YO, II, (Pág. 28)

A Teresa y a su madre:

"Y tú, Teresa, si a pesar de que te mantengo me odias, me insultas, ¿Qué habrías hecho odiándome en la miseria, insultándome en la pobreza? Imagínense sin mi orgullo, fari-seas, imagínense perdidas en esa multitud de pies hinchados, esperando eternamente un camión en todas las esquinas de la ciudad, imagínense perdidas en esa multitud de pies hinchados, imagínense empleadas de comercio, en una oficina, te-cleando máquinas, envolviendo paquetes (...)", YO, IV, (Págs. 85, 86)

También hacia el sacerdote:

"(...) ¿eh, cura, eh?, ¿también allá arriba, eh? Y ese cielo que es el poder sobre los hombres, incontables, de

---

52) "Dans la polémique cachée, le mot est donc bivocal, bien que les relations entre les deux voix soient un peu spéciales. Ici, la pensée d'autrui ne pénètre pas elle-même à l'intérieur du mot, mais s'y reflète seulement, déterminant son ton et sa signification. Le mot perçoit - - intensément à côté de soi le mot d'autrui parlant du même objet, et - - cette sensation détermine sa structure.", Mikhaïl Bakhtine, op. cit., págs. 255-256.

rostros escondidos, de nombres olvidados; apellidos de las mil nóminas de la mina, la fábrica, el periódico; ese rostro anónimo que me lleva mañanitas el día de mi santo, que me esconde los ojos debajo del casco cuando visito las excavaciones, que me doblega la nuca en signo de cortesía cuando recorro los campos, que me caricaturiza en las revistas de oposición: ¿eh, eh? Eso sí existe, eso sí es mío. Eso sí es ser Dios, ¿eh? ser temido y odiado y lo que sea, eso sí es ser Dios, de verdad, ¿eh? Dígame cómo salvo todo eso y lo dejo cumplir todas sus ceremonias, me doy golpes en el pecho, camino de rodillas hasta un santuario, bebo vinagre y me coronó de espinas. Dígame cómo salvo todo eso, porque el espíritu...", YO, VII, (Pág. 163)

Además, la influencia del contexto comunicacional se acrecienta por el empleo de un mecanismo destacado: la repetición constante que el sujeto del monólogo - Artemio - realiza de sus réplicas imaginarias y de reflexiones originadas a partir de los seres que lo circundan:

"Ah, Padilla, acércate. ¿Trajiste la grabadora? Si sabes lo que te conviene, la habrás traído aquí como la llevabas todas las noches a mi casa de Coyoacán. Hoy, más que nunca, querrás darme la impresión de que todo sigue igual. No perturbes los ritos, Padilla. Ah, sí, te acercas. Ellas no quieren.", YO, I y II, (Págs. 11 y 29)

"Qué inútil caricia. Catalina. Qué inútil. ¿Qué vas a decirme? Crees que has encontrado al fin las palabras que nunca te atreviste a pronunciar?", YO, II y VIII, (Págs. 28 y 204)

"Y yo lo siento llegar, con ese olor de incienso y faldones negros y el hisopo al frente a despedirme con todo el rigor de una advertencia; jé, cayeron en la trampa...", YO, I y II, (Págs. 11 y 30)

Algunos fragmentos se reiteran con leves variaciones; veamos algunos de ellos:

"YO los veo. Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas. Han corrido, con un siseo, las cortinas grises. Yo quisiera pedirles que las abrieran,

que abrieran las ventanas. Hay un mundo afuera. Hay este viento alto, de meseta, que agita unos árboles negros y delgados. Hay que respirar...Han entrado.", YO, III, V, VII y VIII (Págs. 58, 117, 162 y 202)

"- Acércate, hijita, que te reconozca. Dile tu nombre.

Huele bien. Ella huele bonito. Ah, sí, aún puedo distinguir las mejillas encendidas, los ojos brillantes, toda la figura joven, graciosa, que a pasos cortos se acerca a mi lecho.", YO, VII y VIII, (Págs. 162 y 202)

"- Ego te absolvo...

El ruido fresco y dulce de billetes y bonos nuevos cuando los toma la mano de un hombre como yo. El arranque suave de un automóvil de lujo, especialmente construido, con clima artificial, bar, teléfono, cojines para la cintura y taburetes para los pies. ¿eh, cura, eh?, también allá arriba, eh? (...) Eso sí existe, eso sí es mío. Eso sí es ser Dios, ¿eh? ser temido y odiado y lo que sea, eso sí es ser Dios, de verdad, ¿eh? Dígame cómo salvo todo eso y lo dejo cumplir todas sus ceremonias (...). Dígame cómo salvo todo eso, porque el espíritu...", YO, VII y X, (Págs. 163, 242 y 244)

También se repiten algunos enunciados que provoca la grabadora encendida por Padilla:

"Oh, qué bombardeo de signos, de palabras, de estímulos para mi oído cansado; oh, qué fatiga; oh, qué lenguaje sin lenguaje; oh, pero lo dije, es mi vida, debo escucharla; oh, no entenderán mi gesto porque apenas puedo mover los dedos; que lo corten ya, ya me aburríó, qué tiene que ver, qué lata, qué lata...", YO, V y VIII (Págs. 119 y 206)

La repetición de enunciados en los fragmentos del YO no cumple una única función: caracteriza el discurso emotivo del protagonista, da cuenta del desvarío creciente de su mente y sirve de nexo narrativo, refuerza la continuidad ayudando al lector a recorrer el laberinto del texto fragmentado.

De las once situaciones señaladas, las seis primeras, determinadas por variación de tan sólo uno o dos personajes del contexto comunicacional podrían considerarse como una sola. Sin embargo, preferimos ceñirnos a lo caracterizado anteriormente respecto de la constitución de las situaciones monológicas. Esto nos permite observar que:

. La presencia constante de Catalina, Teresa y el sacerdote imprime el tono general discordante de los monólogos, en los enunciados interiores de Artemio y en su narración valorativa de las acciones de los primeros. El carácter polémico del diálogo interior velado hacia estos personajes señala doblemente la relación de incomunicación - física y espiritual - del protagonista con ellos.

Por otra parte, la esposa y la hija rechazadas provocan el recuerdo de Regina, el amor de la juventud, muerta durante la revolución. Esta y el soldado que Artemio abandonó a su suerte en el campo de batalla en la misma época, determinan también el diálogo interior velado, pero en un tono apelativo:

"Y las mujeres. No no éstas. Las mujeres. Las que aman. ¿Cómo? Sí. No. No sé. He olvidado el rostro. (...) Te amé a ti, cómo te voy a olvidar. Fuiste mía, cómo te voy a olvidar. ¿Cómo eras, por favor, cómo eras? Yo sobreviví: Regina. ¿Cómo te llamabas? No. Tú Regina. ¿Cómo te llamabas tú, soldado sin nombre? Sobreviví. Ustedes murieron. Yo sobreviví. Ah, me han dejado en paz. Creen que estoy dormido. Te recordé, recordé tu nombre. Pero tú no tienes nombre. (...)", YO, III, (Págs. 59, 60)

. Padilla, elemento del contexto comunicacional casi permanente, cobra importancia por ser el portador de la grabadora, que enciende como de costumbre para su jefe aún en circunstancia tan especial. Las conversaciones registradas en la oficina ofrecen una imagen de Artemio antitética de la que su monólogo dibuja; al angustiado agonizante se opone el seguro manipulador de la información de prensa, conspirador con extranjeros para evitar un movimiento de depuración sindical y la creación de industrias nacionales.

Las conversaciones grabadas establecen relaciones especiales, dialógicas, con el diálogo familiar y el monólogo del protagonista.

Los demás personajes del contexto comunicacional - doctores, Gloria, Gerardo - ejercen una influencia notablemente menor.

Es decir, por sobre la función referencial del narrador que se mediatiza a través del monólogo interior directo - la ubicación espacio-

temporal, la descripción y la narración de acciones - , se distingue la actitud dialógica en el empleo frecuente del diálogo interior velado y en el tratamiento composicional del monólogo con el contexto textual.

Por otra parte, a la repetición de enunciados monológicos con los efectos que señalamos, debe agregarse la repetición que implica el juego alternativo de los fragmentos del YO con los del TU y los del EL, que determina, a su vez, una nueva relación dialógica, esta vez, entre los mismos. Para mejor establecerla, vayamos al análisis de los dos últimos.

## 1.2. Fragmentos del TU

Los fragmentos del TU, por su especial conformación, nos enfrentan al problema de determinar su inclusión o exclusión como discursos monológicos.

Estos han provocado variadas interpretaciones por parte de la crítica: responden a una "conciencia-autor"<sup>53</sup>, una "especie de voz de la conciencia"<sup>54</sup>, "voz intemporal"<sup>55</sup> o "conciencia crítica"<sup>56</sup>. También a

53) "Artemio Cruz empieza "YO despierto..." en la cama de enfermo de la que ya no ha de levantarse, víctima de un infarto al mesenterio (...). Durante la corta y penosa agonía, tres voces distintas de Artemio nos van recordando su vida. El YO del anciano con su cuadro familiar presente, el TU de una conciencia-autor, que más condena que recuerda, y el EL de una voz más impersonal y a menudo indiscreta dentro de su propia vida.", Alberto Díaz Lastra, "Carlos Fuentes y la revolución traicionada", en Homenaje a Carlos Fuentes, op. cit., pág. 349.

54) "Como en La región más transparente, a Fuentes le interesa el juego de tiempos. Para sobreponer tiempos distintos, recurre al monólogo interior (que da el presente), al flash-back (que da el tiempo retrospectivo) y a una curiosa futurización - para darle un nombre - que encarna una especie de voz de la conciencia, un acusativo interno que tutea al protagonista, torturando la sintaxis y retardando la acción.", Luis Harss, Los nuestros, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1978, pág. 369.

55) "Los segundos (fragmentos), encabezados por el pronombre personal TU, revelan una voz intemporal, que cogiendo algunos elementos de la conciencia, esboza en futuro, una posibilidad de opción, de elección, abstraída de ciertos momentos claves y definitorios en la existencia del personaje.", Nelson Osorio, "Un aspecto de la estructura de La muerte de Artemio Cruz", en Homenaje a Carlos Fuentes, op. cit., pág. 133.

56) "Técnicamente, el YO del personaje (EL) se duplica en un tú en el cual se transparentan sus motivaciones profundas de su vida, a pesar de sus resistencias. (...) El narrador que habla en futuro es el nexo necesario para iluminar el pasado. La conciencia crítica que ordena los momentos claves de la vida de Artemio. (...) El discurso en futuro amplifica al interlocutor. El lector ficticio, y también el lector real se sienten inmersos en la orden siniestra de la chingada.", René Jara C., "El mito y la nueva novela hispanoamericana a propósito de La muerte de Artemio Cruz", en Homenaje a Carlos Fuentes, op. cit., págs. 174-175 y 177.

"una voz misteriosa análoga al egóismo"<sup>57</sup>, al "subconciante"<sup>58</sup> según el mismo Fuentes o al "monstruo bicéfalo Carlos Fuentes-Artemio Cruz"<sup>59</sup> en opinión de Donoso.

En general, se ha coincidido en reconocer al sujeto de la enunciación que dice "tú" como una voz interior de Artemio, cuyo rol se tiene en cuenta desde perspectivas de análisis distintas.

Uno de los recursos de la narrativa moderna, presente en esta novela, es el de descentrar el espacio enunciativo, el cual se ofrece al lector como un "espacio a llenar"<sup>60</sup>. Para el logro de tal efecto, Fuentes ha explotado en forma llamativa el sistema pronómino-temporal. Sin embargo,

57) "La acción tiene lugar en orden rotante: en fragmentos de la primera persona "yo", en el monólogo interior del moribundo, en la segunda persona del futuro "tú", la voz misteriosa análoga al egóismo que se le encara a Artemio mientras nos refiere su pasado, en la tercera persona narrativa tradicional (en el pretérito) que recuerda las escenas críticas del pasado que sacan a luz los momentos de decisión cruciales en la carrera del protagonista (...)", Catherine M. Allen, "La correlación entre la filosofía de Jean Paul Sartre y La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes", en Homenaje a Carlos Fuentes, op. cit., pág. 423.

58) "Hay un tercer elemento, el subconciante, especie de Virgilio que lo guía por los doce círculos de su infierno, y que es la otra cara de su espejo, la otra mitad de Artemio Cruz; es el Tú que habla en futuro. Es el subconciante que se aferra a un porvenir que el Yo - el viejo moribundo - no alcanzará a conocer. El viejo Yo es el presente, en tanto El rescata el pasado de Artemio Cruz. Se trata de un diálogo de espejos entre las tres personas, entre los tres tiempos que forman la vida de este personaje duro y enajenado. En su agonía, Artemio trata de reconquistar, por medio de la memoria, sus doce días definitivos, días que son, en realidad, doce opciones. (...) En el tiempo presente de la novela, Artemio es un hombre sin libertad: la ha agotado a fuerza de elegir. Bueno o malo, al lector toca decidirlo.", Carlos Fuentes citado por Mario Benedetti en "Carlos Fuentes: del signo barroco al espejismo", en Homenaje a Carlos Fuentes, op. cit., págs. 99-100.

59) "(...) mediante el uso del "tú", Carlos Fuentes, lúcido, verbal, se integra y se incorpora al agonizante Artemio Cruz; ya no es la realidad de la mente de un Artemio Cruz enfermo la que nos queda, sino el monstruo bicéfalo Carlos Fuentes-Artemio Cruz, que es uno solo, lírico, analítico, que poco a poco se va remontando hacia el pasado del hombre que agoniza, buscando allí lo que es significativo, hasta llegar a los orígenes que, al final del libro, coinciden con la muerte.", José Donoso, prólogo a La muerte de Artemio Cruz, Salvat Editores, Navarra, 1971, pág. 8.

60) Walter D. Mignolo, "Semantización de la ficción literaria", op. cit., pág. 100.

el mismo texto ofrece algunas "pistas" o elementos para que el lector realice su tarea, razón por la cual muchos pueden reconocer en el sujeto que dice "tú" al Artemio que dice "yo". Consideremos dos de ellas:

En la primera, el sujeto que dice "tú" se lo dice a sí mismo, auto-corrigiéndose:

"Insistirás. Quisieras recordar otras cosas, pero sobre todo, quisieras olvidar el estado en que te encuentras. Te disculparás. No te encuentras. Te encontrarás.", TU, I, (Pág. 14)

La segunda, que determina el cierre de la novela, enuncia explícitamente la identidad de los sujetos:

"Ya no sabrás...te traje adentro y moriré contigo... los tres moriremos. Tú mueres...has muerto...moriré.", TU, XIII, (Pág. 316)

También otros elementos sirven al lector en su operación de llenado del espacio enunciativo del "tú". En primer término, el nivel dialógico, de réplica evidente entre varios discursos del TU con los del YO que le preceden, que establece un estrecho vínculo entre ambos:

YO

"...¿qué hice ayer?: si pienso lo que hice ayer no pensaré más en lo que está pasando (...), YO, I, (Pág. 12)

"Les gané a muchos. Les gané a todos... Los perdono. Qué tío. Pronto estaré bien. Ah.", YO, II, (Pág. 32)

"No no no, otra cosa, rápido, recuerdo otra cosa; eso duele; aaaah-ay, eso quele; eso duerme...eso.", YO, III, (Pág. 60)

TU

"TU, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo.", TU, I, (Pág. 13)

"TU te sentirás satisfecho de imponerte a ellos; confiésalo; te impusiste para que te admitieran como su par.", TU, II, (Pág. 32)

"TU cerrarás los ojos, consciente de que tus párpados no son opacos, de que a pesar de que los cierras la luz penetra hasta la retina.", TU, III, (Pág. 60)



"(...)yo soy un viejo, ¿eh? un viejo lleno de manías, que tiene derecho a tenerlas porque se chingó, ¿ven?, se chingó chingando a los demás, escogió a tiempo, como aquella noche, ah ya la recordé, aquella noche, aquella mujer: (...), YO, VI, (Pág. 143)<sup>61</sup>

"TU la pronunciarás; es tu palabra; y tu palabra es la mía; palabra de honor; palabra de hombre; palabra de rueda; palabra de molino; imprecación, propósito, saludo, proyecto de vida, filiación, recuerdo, voz de los desesperados (...), TU, VI, (Pág. 143)

Esta inclusión del TU en la interioridad monológica del YO, mediante el diálogo interior, redimensiona el campo omnisciente que se evidencia en el primero (TU) a través de los recuerdos de acciones lejanas y próximas de Artemio, de reflexiones íntimas sobre las mismas y de la predicción de lo que inmediatamente realizará el protagonista; recordar días en los que tuvieron lugar hechos claves en su vida (Fragmentos del EL).

Además, existe otro nivel indicial que el texto brinda para reconocer en ambos sujetos, del Yo y del Tú, a uno mismo; la idea del doble, que se expresa desde un comienzo en la novela y que se reitera en diversas oportunidades y formas: <sup>62</sup>

"Artemio Cruz. No enfermo no. No Artemio Cruz no. Otro. En un espejo colocado frente a la cama del enfermo. El otro. Artemio Cruz. Su gemelo. Artemio Cruz está enfermo. El otro. Artemio Cruz está enfermo; no vive; no, vive. Artemio Cruz vivió. Vivió durante algunos años... Años no añoró; años no no. Vivió durante algunos días. Su gemelo. Artemio Cruz. Su doble.", YO, I, (Pág. 12)

---

61) Sobre la ambigüedad de la palabra "chingada", véase "El mito y la nueva novela hispanoamericana a propósito de La muerte de Artemio Cruz" de René Jara C., en Homenaje a Carlos Fuentes, op. cit., págs. 175-177.

62) Consideremos un ejemplo: "(...) se ajustó la corbata frente al vidrio del vestíbulo y atrás, en el segundo vidrio, el que daba a la calle Madero, un hombre idéntico a él, pero tan lejano, se arreglaba el nudo de la corbata también, con los mismos dedos manchados de nicotina, el mismo traje cruzado, pero sin color, rodeado de mendigos y dejaba caer la mano al mismo tiempo que él y luego le daba la espalda y caminaba hacia el centro de la calle, mientras él buscaba el ascensor, desorientado por un instante.", EL, I, (Pág. 22). La idea del doble se halla unida a la del "otro", que siendo su opuesto, es el mismo Artemio, encarnado en personajes diferentes, en circunstancias variadas; el soldado que abandona herido (EL, III); el comandante con quien trata una traición política (EL, V); su hijo Lorenzo (EL, IX), etc.

Por otra parte, la situación agónica del protagonista, sus estados semiinconscientes, verosimilizan el discurso del TU, en su mayor parte seudopredictivo, que surge de la fusión del empleo del tiempo futuro y el pretérito, y que pudiera responder al saber total, clarividente, que se atribuye a los moribundos.

En consecuencia, los fragmentos del TU pueden ser considerados como parte del monólogo de Artemio, más precisamente, como un inmenso e intenso diálogo interior.<sup>63</sup> El sujeto que dice "tú" es el mismo Artemio Cruz del "yo", desde una segunda voz que le pertenece, pero antitética de la que se manifiesta a través de la primera persona.

Así, a la voz de Artemio que no sabe, que sólo entrevé lo que lo circunda, que no puede pensar ni recordar claramente, se opone, en el momento de morir, la de su "doble" interior, el que sabe todo de sí y razona fríamente, recupera su pasado y le adelanta lo que recordará inmediatamente.

Al carácter didáctico que se impone desde el empleo de la segunda persona, se agrega el confesional, que determina a estos fragmentos como como una variante de los monólogos "in extremis", en los cuales surgen sinceramientos y últimos secretos.<sup>64</sup>

Las verdades exhibidas, de-veladas alcanzan al lector en razón de

63) La necesidad de un monólogo interior por debajo del nivel del personaje mismo, en una forma intermedia o intermediaria entre la primera y la tercera persona, es la razón del empleo, en la novela La modificación, de la segunda persona, según ha explicado Michel Butor en Le Figaro Littéraire, décembre, 1957. Citado por Bernard Pingaud, en "Je, vous, il", Esprit, Nouvelle Serie, Paris, Juillet-Août, 1958.

64) "C'est ici qu'intervient l'emploi de la seconde personne, que l'on peut caractériser ainsi dans le roman: celui à qui l'on raconte sa propre histoire. C'est parce qu'il y a quelqu'un à qui l'on raconte sa propre histoire, quelque chose de lui qu'il ne connaît pas, ou du moins pas encore au niveau du langage, qu'il peut y avoir un récit à la seconde personne, qui sera par conséquent toujours un récit "didactique", Michel Butor, "L'usage des pronoms personnels dans le roman", Répertoire II, Etudes et conférences 1959-1963, Minuit, Paris, 1964, pág. 66.

la naturaleza apelativa de los discursos y permiten acercarlo, en muchos fragmentos, a considerar temas que hacen a la historia y naturaleza de los mejicanos y a adoptar una actitud crítica, de autoconciencia.<sup>65</sup>

El Artemio Cruz de los discursos del YO es el mismo que los del TU; el ámbito en que se halla también lo es. Por lo tanto, consideramos que se mantienen las mismas situaciones monológicas descritas en las partes del YO, pero con una semantización menor del contexto comunicacional - Catalina, Teresa y el sacerdote (partes I, II, IV y VII) -, subsumido por el sujeto monológico objetivado a través del diálogo interior.

Como excepción, en el décimo fragmento del TU, el contexto comunicacional alimenta, con destacada extensión, la parte final del discurso de Artemio, quien resume su vida - negándola - a partir de la lectura de la carta de su hijo Lorenzo, el que representa la otra cara del destino que el protagonista construyó en base a elecciones que lo alejaron de ideales revolucionarios.

Las oraciones pronunciadas por quienes rodean al moribundo incrementan el desarrollo monológico al provocar en Artemio la evasión de la circunstancia en que se encuentra por medio del recuerdo de las lecturas que Laura, su amante, realizaba sobre el tema de la muerte;

"(...) tú no serás Artemio Cruz, no tendrás setenta y un años, no pesarás setenta y nueve kilos, no medirás un metro ochenta y dos, no usarás dientes postizos, no fumarás cigarrillos negros (...) no estarás escuchando a tu lado esa

---

65) "En contraste se puede observar que un mundo degradado se presenta también en la obra de Carlos Fuentes, pero siempre acompañado de un grado de apertura al futuro. Artemio Cruz cumple un ciclo comparable al de los personajes de Vargas Llosa: de oprimido pasa a revolucionario, de allí sigue la curva descendente de oportunista a explotador. Pero esta figura está cumpliendo un papel en la trilogía que encierra las tres primeras obras de Fuentes, en las cuales se medita sobre la Revolución Mexicana y su mitología, cumpliendo con ella lo que podría llamarse el papel negativo de la literatura, que no abre necesariamente perspectivas, pero que derriba aquellas que estorban el camino.", Randolph D. Pope, "La apertura al futuro: Una categoría para el análisis de la novela hispanoamericana contemporánea", Revista Iberoamericana N°90, enero-marzo, 1975, pág. 23.

incantación, ese coro, ese odio que te quiere arre-  
batar la vida antes de tiempo, que invoca, invoca,  
invoca, invoca lo que tú pudiste imaginar, sonriendo,  
hace poco y ahora no tolerarás;

De profundis clamavi

De profundis clamavi

Mírame ya, óyeme, alumbrame mis ojos, no me duerma  
en la muerte/ Porque el día que de él comas cierta-  
mente morirás / No te alegres de la muerte de uno,  
acuérdate de que todos morimos / La muerte y el in-  
fierno fueron arrojados al estanque de fuego y ésta  
fue la segunda muerte / Lo que temo, eso me llega,  
lo que me atemoriza, eso me posee / (...) - - - -  
palabra de Dios, vida, profesión de la muerte,  
de profundis clamavi, domine,

. . . . .

coro, sepulcro; voces, pira; tu imaginarás, (...)

requiem aeternam, dona eis Domine

de profundis clamavi, Domine

la voz de Laura, que hablaba de estas cosas, sen-  
tada en el suelo, con las rodillas dobladas, con el  
pequeño libro encuadrado en las manos...dice que  
todo puede sernos mortal, aun lo que nos da vida...  
dice que no pudiendo curar la muerte, la miseria,  
la ignorancia, haríamos bien, para ser felices, en  
no pensar en ellas...dice que sólo la muerte súbita  
es de temerse; por eso los confesores viven en casa  
de los poderosos...dice sé hombre; teme a la muerte  
fuera del peligro, no en el peligro...dice que la  
premeditación de la muerte es premeditación de la  
libertad...dice qué mudos pasos traes, oh muerte  
fría...(...)", TU, X, (Págs. 248, 249)

El notable juego de voces - la monológica, la coral-religiosa, la  
de la literatura a través de los escritores que se citan al recordar a Lau-  
ra -, en un discurso altamente figurado, retórico, constituye tan sólo un  
momento polifónico de la novela que exhibe constantemente ángulos dialógi-  
cos en los que se oponen o yuxtaponen enunciados.<sup>66</sup> Así también, hay diá-  
logo entre los distintos textos literarios que conforman el sistema de los  
epígrafes del texto - intertextualidad -, en tanto establecen relaciones  
de significación entre ellos sobre la concepción de la vida, la muerte,

---

66) "Para reforzar el ambiente carnavalesco de este primer nivel narra-  
tivo y con el fin de infundirle mayor distancia literaria, el autor pa-  
rece haber retomado en tono paródico los procedimientos del Ars Moriendi,  
cuyo esquema tradicional reproduce escrupulosamente.", Bernard Fouques,  
"El espacio órfico de la novela en La muerte de Artemio Cruz", Revista  
Iberoamericana N°91, abril-junio, 1975.

la multiplicidad y la representación.<sup>67</sup> Los mismos, a su vez, hacen lo propio no sólo con el fragmento que acabamos de considerar, sino también con todo el texto de la novela y con el discurso de la literatura en su conjunto.<sup>68</sup>

Otro recurso, que acentúa la ambigüedad en la caracterización de Artemio como personaje y la polifonía, consiste en la inclusión, en el quinto fragmento del *TU*, de discursos directos, transportados, que, como en el caso del empleo de las citas, cumple una función autenticatoria - en tanto restablece una situación de comunicación anterior -, y dialógica, en la distancia impuesta por el sujeto de la enunciación del discurso citante.<sup>69</sup>

Los discursos incluidos, sin identificación explícita de sus enunciantes, representan las voces del poder y la traición a Dios y a la patria, que se entretajan con la voz monológica:

"el padre Páez vivirá en tu casa, será escondido en el sótano por Catalina; tú no tendrás la culpa, no tendrás la culpa:

no recordarás lo que se diga, tú y él, esa noche, en el sótano; no recordarás si él, si tú lo dicen; ¿cómo se llama el monstruo que voluntariamente se disfraza de mujer, que voluntariamente se castra, que voluntariamente se emborracha con la sangre ficticia de un Dios?: ¿quién dirá eso?: pero que ama, se lo juro, porque el amor de Dios es muy grande y habita todos los cuerpos, los justifica; tenemos

67) "'La préméditation de la mort est préméditation de liberté.", MONTAIGNE, Ensayos; "Hombres que salís al suelo/por una cuna de hielo/ y por un sepulcro entráis, vea cómo representáis...", CALDERON, El gran teatro del mundo; "Moi seul, je sais ce que j'aurais pu faire... Pour les autres, je ne suis tout au plus qu'un peut-être.", STENDHAL, Rojo y negro; "...de mí y de EL y de nosotros tres .siempre tres!...", GOROSTIZA, Muerte sin fin; "No vale nada la vida; la vida no vale nada.", Canción popular mexicana.

68) "-La cita-epígrafe: (...) Todos estos epígrafes están destinados a ligar el discurso nuevo a un conjunto textual más vasto, a integrarlo en un conjunto de enunciados anteriores. Se trata de poner de manifiesto las grandes orientaciones que ha tomado el libro, de marcarlo, señalarlo como perteneciente a un conjunto definido de otros discursos.", Dominique Maingueneau, Introducción a los métodos de análisis del discurso, Hachette, Buenos Aires, 1980, pág. 143.

69) *Ibid.*, págs. 140-141.

nuestros cuerpos por gracia y bendición de Dios (...)

vivir es traicionar a tu Dios; cada acto de la vida, cada acto que nos afirma como seres vivos, exige que se violen los mandamientos de tu Dios;

hablarás esa noche con el mayor Gavilán en un burdel, con todos los viejos compañeros y no recordarás lo que se dijeron, aquella noche, no recordarás si ellos lo dicen, si tú lo dices, con la voz fría que no será la voz de los hombres; la voz fría del poder y del interés; deseamos el mayor bien posible para la patria; mientras sea compatible con nuestro bienestar personal; seamos inteligentes; podemos llegar lejos; hagamos lo necesario no lo imposible; determinemos de una vez todos los actos de fuerza y crueldad que nos sean útiles de una vez; para no tener que repetirlos (...) date cuenta de nuestra fortuna; somos jóvenes pero estamos nimbados con el prestigio de la revolución armada y triunfante: ¿para qué peleamos?; ¿para morirnos de hambre?; cuando es necesario la fuerza es justa; el poder no se comparte: (...)", TU, V, (Págs. 123, 124)

Finalmente, temporalmente, los fragmentos del TU se ofrecen como una continuidad de los del YO y un nexo con los del EL. En los primeros no sólo se reflexiona y se recuerda empleando el tiempo futuro, el tiempo de las profecías, de los relatos predictivos, lo cual confiere el extraño efecto de inexorabilidad de los hechos acaecidos,<sup>70</sup> sino que también se anuncia - a manera de título temático - lo que recordará inmediatamente Artemio:

"Pero recordarás otras cosas, otros días, tendrás que recordarlos. Son días que lejos, cerca, empujados hacia el olvido, rotulados por el recuerdo - encuentro y rechazo, amor fugaz, libertad, rencor, fracaso, voluntad - fueron y serán algo más que nombres que tú puedes darles (...)", TU, I, (Pág. 17)

---

70) "En su condición fatalmente evocativa, la épica articula presente, pasado y futuro; el relato de lo que sucede ahora, suceso que al narrarlo - y para poder narrarlo - ya pasó; el relato de lo que sucedió, que puede ser traído a un ideal presente, también evocado; el relato de lo que se prevé y profetiza ha de suceder, pero para poder narrarlo, debe estar concluido como pre-visión o profecía, por el cual, como narración, también será forzosamente evocación.", Raúl H. Castagnino, Tiempo y expresión literaria, Editorial Nova, Buenos Aires, 1977, pág. 49.

Así, se van anticipando los recuerdos de Regina, de Catalina, de una noche de elecciones difíciles - 23 de noviembre de 1927 -, el primer día de la vejez, el episodio de Gonzalo y el calabozo, el de Laura, el día de la muerte de Lorenzo, el festejo de un año nuevo en Coyoacán y la niñez, concretados en los fragmentos del EL. También desde el TU se realiza el anuncio de la muerte de Artemio, que se plasmará en el blanco de la hoja que indica, asimismo, el fin de la novela y la muerte de la escritura.

### 1.3. Fragmentos del EL

Considerando la extensión de los fragmentos del EL, en los que diversidad de acciones y épocas se narran, el empleo del monólogo interior directo e indirecto es infrecuente frente al diálogo y la narración objetiva del narrador en tercera persona.

Sólo hallamos enunciados del monólogo de Artemio y Catalina, su esposa, en el cuarto fragmento, breves chispazos monológicos del primero en el séptimo fragmento y, en el undécimo, intervenciones del mismo tipo de la abuela Ludivinia y de su hijo Pedrito.

Las situaciones monológicas que se producen son diez. También puede considerarse una más a la que conforma el reflexionar de don Camaliel, en un ejemplo de monólogo citado, frente a la nueva realidad social que le impone la presencia de Artemio, después de la guerra civil (Segundo fragmento):

"Desventurado país - se dijo el viejo mientras caminaba, otra vez pausado, hacia la biblioteca y esa presencia indeseada pero fascinante -; desventurado país que a cada generación tiene que destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores.", EL, II, (Pág. 50)

El cuarto fragmento del EL ubica a Artemio cuarenta y tres años antes del día de su muerte, en Puebla, casado con Catalina, en momentos de prosperidad, de triunfo económico y político, pero no afectivo.

El monólogo de Catalina se desarrolla en varios ámbitos, los que son siempre mencionados por un narrador en tercera persona: la recámara de Artemio en la cual despierta, la ventana de la suya desde donde observa el Citlaltépetl, la terraza donde acostumbra descansar alejada de la intensa actividad que alrededor despliega su marido, y la calesa que la conduce con Artemio y con la cual lo abandona en medio de una multitud partidaria.

En su monólogo, Catalina reflexiona sobre su relación con Artemio, sobre sus propias conductas respecto de él. La movilidad espacial del sujeto monológico se contrapone con la fijeza monotemática de su discurso. Algunos enunciados:



"Oh, qué debilidad; siempre el despertar, esta debilidad, este odio, este desprecio que no acabo de sentir..."  
EL, IV, (Pág. 93)

"Quizá él mismo ha olvidado las razones de nuestro matrimonio..."  
EL, IV, (Pág. 94)

"...y ahora me ame de verdad..."  
EL, IV, (Pág. 94)

"...me ame a mí y admire mi belleza..."  
EL, IV, (Pág. 94)

"...mi pasión..."  
EL, IV, (Pág. 94)

"...Dios, ¿por qué me has puesto en este compromiso?..."  
EL, IV, (Pág. 108)

El diálogo interior velado surge hacia el final, en la sala de su casa de campo, cuando discute con su marido al regreso del acto político:

"Esa boca cerrada le echaba en cara, con un rictus de desprecio disimulado, las palabras que nunca diría.

"¿Crees que después de hacer todo lo que has hecho, tienes todavía derecho al amor? ¿Crees que las reglas de la vida pueden cambiarse para que, encima de todo, recibas esas recompensas? Perdiste tu inocencia en el mundo de afuera. No podrás recuperarla aquí dentro, en el mundo de los afectos. Quizás tuviste tu jardín. Yo también tuve el mío, mi pequeño paraíso. Ahora ambos lo hemos perdido. Trata de recordar. No puedes encontrar en mí lo que ya sacrificaste, lo que ya perdiste para siempre y por tu propia obra. No sé de dónde vienes. No sé qué has hecho. Sólo sé que en tu vida perdiste lo que después me hiciste perder a mí: el sueño, la inocencia. Ya nunca seremos los mismos!"  
EL, IV, (Págs. 113, 114)

En Artemio, se nos ofrece aquí el monólogo tan sólo a través del diálogo interior velado y en la misma circunstancia de la discusión con Catalina:

"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... No me odies. Tenme misericordia, Catalina amada. Porque te quiero; pesa de un lado mis culpas y del otro mi amor y verás que mi amor es más grande..."  
EL, IV, (Pág. 114)

Estas situaciones monológicas - quinta y sexta - y las novena y décima, cuyos sujetos son Ludivinia y Pedrito, ofrecen la visión interior de pares de personajes enfrentados y que no pueden comunicarse.

En el undécimo fragmento del EL, la acción transcurre en 1903, a los trece años de Artemio, en su tierra natal, en las otrora posesiones de la familia de Atanasio Menchaca, su padre, muerto por la gente de Porfirio Díaz, el mismo día de su nacimiento.

La abuela Ludivinia, encerrada por años en su cuarto, se enfrenta con el hijo, Pedrito, quien viene a decirle que el mulato Lunero, que trabaja para ellos, va a ser llevado por el nuevo amo al sur del Estado.

La ardua conversación se opone a los abundantes diálogos interiores velados de ambos. A través de ellos se recupera parte de la historia de los Menchaca: su riqueza y posterior desplazamiento por los mismos enemigos (Ludivinia) y la noche en que mataron a Atanasio Menchaca (Pedrito).

También aquí, algunas intervenciones monológicas se yuxtaponen, conformando un especial juego de monólogos, más específicamente, de diálogos interiores velados, marcados en el texto entre paréntesis y cuyo final reproducimos:

"(- ¿Por qué no habla usted? Está bien...está bien... siga usted callada, que ya es algo verla allí, mirándome así; ya es algo más que esa cama desnuda y esas noches en vela...

(- ¿Buscas a alguien? ¿Y ese niño allá afuera, no está vivo? Te sospecho; has de pensar que no sé nada, que no veo nada desde aquí... Como si no pudiera sentir que hay otra carne mía rondando por aquí, otra prolongación de Irineo y Atanasio, otro Menchaca, otro hombre como ellos, allá afuera, oye... Seguro que es mío, cuando tú no lo has buscado... La sangre se entiende sin necesidad de acercarse...)

Finalmente, en el séptimo fragmento del EL tienen lugar la séptima y octava situación. Corre el año 1915 y vemos a Artemio perseguido y luego prisionero del villista Zagal, en momentos de escisión para la revolución mejicana, con distintos bandos que la diluyen en una lucha de facciones.

Se hallan aquí breves enunciados monológicos de Artemio en la excavación de una mina, en la que, acosado, buscó refugio:

" "Más vale esperar aquí..." ", EL, VII, (Pág. 178)

" "Parece que se han ido. Puede ser que sea una celada. Más vale esperar aquí." ", EL, VII, (Pág. 179)

" "¿Qué voy a hacer cuando esto se acabe? ¿Y para qué pensar que se va a acabar? Así nunca pienso yo." ", EL, VII, (Pág. 179)

" "No te duermas, estate listo..." ", EL, VII, (Pág. 180)

" "Sí, ahora vuelve a subir. ¿Pero si es luz! Parecía un reflejo de la arena ,y es luz!"; EL, VII, (Pág. 181)

Como las demás intervenciones monológicas de los fragmentos del EL, éstas también poseen señales gráficas - comillas - y no hacen más que conjungarse con los enunciados del narrador omnisciente en tercera persona para hacer avanzar la narración, ofreciéndose aquí como elemento de oposición a las voces y chiflidos de la soldadesca que busca a Artemio.

La octava situación, en la celda que lo alberga ya prisionero, se produce a partir de la necesidad de éste de responder veladamente a la pregunta que le realiza el cabo que conversa con él, dada la imposibilidad de confesar su verdad:

" - ¿A poco tú nunca has estado en un afusile?  
 ("Sí, pero sin fijarme, sin pensar nunca en lo que se podría sentir, en que alguna vez podría tocarme a mí. Por eso no tengo derecho a preguntarte a ti, ¿verdad?. Tú sólo has matado como yo, sin fijarte en nada. Por eso nadie sabe lo que se siente y nadie puede contarlo. Si se pudiera regresar, si se pudiera contar qué es eso de escuchar una descarga y sentirla sobre el pecho, en la cara. Si se pudiera contar la verdad de eso, puede que ya no nos atreveríamos a matar, nunca más; o puede que a nadie le importaría morir... Puede ser terrible... pero puede ser tan natural como nacer... ¿Qué sabemos tú y yo"); EL, VII, (Pág. 189)

También el monólogo interior indirecto se presenta con estrecho vínculo con el discurso del narrador, aunque en forma más esporádica.

Consideremos un ejemplo:

"Pero más lejos, la luz no entraba por la apertura original. ¿Habría anochecido? ¿Habría perdido la cuenta de las horas?", EL, VII, (Pág. 180)

Es decir, en los fragmentos del EL hay escasos discursos monológicos. Se presenta el monólogo de un sujeto en movilidad - Catalina -, en el cuarto fragmento, lo cual permite connotar el carácter obsesivo de los pensamientos de este personaje.

En las instancias monológicas, se distinguen los diálogos interiores velados, conformados por enunciados que no ofrecen el tono polémico existente en las partes del YO. Aquí, por el contrario, se advierte el matiz confesional en las intervenciones de Artemio y Catalina, las cuales presentan verdades que se piensan, en momentos de diálogo, pero no se pronuncian. Reiteran el rasgo de incomunicación entre estos personajes que se advertía en las partes del YO.

En el caso de los enunciados de Ludivinia y Pedrito, el diálogo interior velado surge entre personajes que, distanciados por el tiempo de su no-comunicación, registran también en sus monólogos alejamiento temático.

En Ludivinia, se acentúa más el carácter bivocal de su discurso en tanto tiene en cuenta y se adelanta sobre los enunciados de Pedrito;

"(- Te has quedado solo. Me buscas para no estar solo. Crees que yo estoy sola; lo veo en tus ojillos compadecidos. Tonto, siempre, y débil; no mi hijo, que a nadie le pedía compasión, sino mi propia imagen de esposa joven. Ahora no, ahora ya no. Ahora tengo mi vida entera para acompañarme y dejar de ser vieja. Viejo tú, que crees que todo ha terminado con tus canas y tu borrachera y tu falta de voluntad. (...)", EL, XI, (Pág. 297)

Este no es el único tipo de relación entre enunciados en los fragmentos del EL, que continúan presentando, en distintos procedimientos compositivos, la tendencia dialógica señalada en lo analizado anteriormente, rasgo insoslayable en el acercamiento a esta novela.

Cuadro de las situaciones monológicasFragmentos del EL

<u>Sujeto del monólogo</u>	<u>Espacio/Tiempo</u>	<u>ENTORNO</u>	
		<u>Contexto comunicacional</u>	<u>Partes</u>
1. Don Gamaliel	Biblioteca en Puebla -20/5/19	- -	II
2. Catalina	Recámara de Artemio - 3/6/24	Artemio	IV
3. Catalina	Ventana de su recámara - 3/6/24	- -	IV
4. Catalina	Terraza- 3/6/24	- -	IV
5. Catalina	Calesa - 3/6/24	Artemio	IV
6. Catalina	Sala de la casa 3/6/24	Artemio	IV
7. Artemio	Sala de la casa 3/6/24	Catalina	IV
8. Artemio	Excavación 22/10/15	- -	VII
9. Artemio	Celda 22/10/15	Cabo	VII
10. Ludivinia	Recámara de la casa grande (Ex-hacienda de los Menchaca) 18/1/03	Pedrito	XI
11. Pedrito	Recámara de la casa grande 18/1/03	Ludivinia	XI

En el aspecto dialógico, se destacan también, en las partes del EL, los diálogos exteriores que pueden encontrarse en yuxtaposiciones que manifiesten posiciones o puntos de vista distintos sobre determinadas realidades.

Una combinación especial constituye el ensamble del diálogo exterior con el recuerdo de otro anterior que se enfrenta con el primero y que podría considerarse una especie de diálogo exterior intericrizado. De este modo, por ejemplo, el recuerdo del concepto que de Don Gamaliel tiene cierta gente en Puebla surge en la mente de Artemio con los enunciados de un tercero. Estos se oponen con la imagen de sí que el viejo terrateniente dibuja en su conversación con Artemio:

"Al llenar la copa de su hija, don Gamaliel le acarició la mano. - Todo consiste - prosiguió - en la finura con que se hace. No hay necesidad de alarmar a nadie, de herir susceptibilidades... El honor debe quedar intacto. (...)

- Hay que saber distinguir las cosas - murmuró el viejo al secarse los labios con la servilleta -. Los negocios, por ejemplo, son una cosa, y otra es la religión.

- ¿Lo ve tan piadoso, comulgando todos los días con su hijita? Pues ahí donde lo ve, todo lo que tiene se lo robó a los curas, allá cuando Juárez puso a remate los bienes del clero y cualquier comerciante con tantito ahorrado pudo hacerse de un terrenal inmenso...

Pasó seis días en Puebla antes de presentarse a la casa de don Gamaliel Bernal.", EL, II, (Págs. 42, 43)

El recurso se acerca al que aparece en los fragmentos del YO: se ofrecen enunciados en el texto con la marcación correspondiente al diálogo exterior, pero, teniendo en cuenta su entorno textual, no tienen lugar como tal en ese momento. Es un diálogo que suponemos debe ser recordado por Artemio:

"Oh, qué bombardeo de signos, de palabras, de estímulos para mi oído cansado; oh, qué fatiga; oh, qué lenguaje sin lenguaje; oh, pero lo dije, es mi vida, debo escucharla; oh, no entenderán mi gesto porque apenas puedo mover los dedos; que lo corten ya, ya me aburrí, qué tiene que ver, qué lata, qué lata... Tengo algo que decirles:

- Lo dominaste y me lo arrancaste.

- Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo.

- Te echo la culpa. A ti. Tú eres el culpable.

Teresa deja caer el diario. Catalina dice al acercarse al lecho, como si yo no pudiera escucharla: - Se ve muy mal.", YO, V, (Pág. 119)

El diálogo incorporado al monólogo supone a Catalina y Artemio como sus enunciadores; el tema: el destino de Lorenzo, el hijo de ambos, del cual Catalina culpa a su marido.

Ambos ejemplos pueden incluirse en la categoría de formas dramáticas monológicas, que semantizan la asociación o el razonamiento velado en un caso y el desorden interior o el delirio en el segundo.

Otro rasgo dialógico en estos fragmentos es la reiteración del vínculo entre los epígrafes y ciertos enunciados en la novela. Así, la mención de Calderón de la Barca en el octavo discurso del EL (1934: Agosto 12), transforma al epígrafe del mismo autor en un segundo contexto del enunciado literario, que aquí evidencia su doble orientación:

"Se sintió cansada, se sentó sobre el sofá, tomó un pequeño libro, encuadernado en cuero, de la mesa lateral y lo hojeó. Hizo a un lado la melena rubia que le cubría la mitad del rostro, buscó la luz de la lámpara y murmuró en voz baja lo que leía, con las cejas altas y una tenue resignación en los labios. Leyó y cerró el libro y dijo: - Calderón de la Barca, y repitió de memoria, mirando al hombre: - ¿No ha de haber placer un día? Dios, dí, para qué crió flores, si no ha de gozar el olfato del blando olor de sus fragantes aromas...", EL, VIII, (Págs. 215, 216)

La cita, en boca de Laura, amante de Artemio, poco antes de su separación, conlleva la idea de renuncia y alude directamente a la situación planteada entre ellos, pero, al mismo tiempo, determina, a través de la mención de Calderón, la idea de representación, presente en el epígrafe. El lector puede inferir que las apariencias, el mantener la posición social, son las razones finales por las cuales Artemio se aleja de Laura, a quien ama.

Finalmente, los tres discursos, los tres fragmentos del YO, TU y EL, poseen un rasgo común; hay en ellos una doble orientación, pues no sólo informan, expresan y representan, sino que también se tienen en cuenta, se dirigen unos a otros.

Sin embargo, a medida que avanza la novela, vemos que los diferentes fragmentos van contaminándose; no se manifiestan en forma estricta, según

la caracterización aludida (Primera persona/Tiempo Presente; Segunda persona/Tiempo Futuro; Tercera persona/Tiempo Pasado). Se detectan, por ejemplo, largos párrafos en tercera persona en los fragmentos del TU; también se comprueba que el EL que designa a la novena parte no responde a Artemio, como las restantes, sino a su hijo en acciones ocurridas en febrero de 1939, durante la guerra en España.

En este sentido, el sistema de la novela no se constituye por una rígida separación de los discursos; se hallan entrecruzamientos y nexos entre ellos. En realidad, La muerte de Artemio Cruz podría responder perfectamente a un principio que imaginamos concebido por Carlos Fuentes como "arte mío en cruz". El "cruzar", el "cruzarse" se transforma en el hilo conductor que va conectando distintos niveles del texto.<sup>71</sup>

Así, por ejemplo, el mismo Artemio Cruz es un "cruzado", un mestizo, presentado en los fragmentos del EL en instancias de cambio, de elección, en las cuales, frecuentemente, se inclinará hacia la acción opuesta a la que estaba dispuesto, se pasará de lado, se "cruzarán".

De este modo, en el episodio que se desarrolla en 1913, vemos a Artemio teniente, incorporado a las filas de los alzados que se oponen a los federales. En una batalla abandona a sus hombres por cobardía. Más adelante, al enterarse de la muerte de Regina en manos del enemigo, asumirá la actitud contraria, tratando de batirlos a todos él solo.

En 1915, encontramos a Cruz prisionero de Zagal, un villista que, aún teniendo conciencia de que su línea no tenía futuro en el proceso de la revolución, mantenía encarcelados a nuestro personaje y a Gonzalo Bernal, hermano de Catalina, partidarios respectivamente de Obregón y Carranza. Artemio había propuesto a Zagal que lo dejara morir en un duelo, lo cual no fue aceptado; intentando salvarse inventará una historia. El azar determinará su salvación al ser los villistas atacados. Dará la oportunidad de un duelo a Zagal, pero romperá lo acordado.

71) "Resta observar cómo el conjunto de los 38 fragmentos, sutil combinación entre los 12 círculos del infierno dantesco y los 13 cielos aztecas, con su particular distribución en 3 series iniciadas por sendos pronombres del paradigma verbal, adopta cual "rueda de los años" la forma característica del Códice en cruz. Allí pudo encontrar Fuentes, además de un título, lo más claro de su inspiración. Por lo visto, la escritura fragmentaria de la novela lleva un "espacio de lenguaje al límite desde el cual vuelve la irregularidad de otro espacio hablante/no hablante".", Bernard Fouques, "El espacio órfico de la novela en La muerte de Artemio Cruz", op.cit., pág. 246



Más adelante, concluida la revolución, ya instalado en la ciudad de México, durante el gobierno de Calles, Artemio sigue su carrera ascendente vendiéndose, cruzándose nuevamente, al primero y logrando así ser diputado.

Similares ejemplos hallamos en otros episodios de la vida del personaje; no siempre responderán a nobles causas sus cambios de posición. Va a ir perfilándose como un traidor, aunque puedan encontrarse ciertas motivaciones para sus acciones que lo justifiquen.

A lo largo de la novela, Artemio Cruz se desenvolverá en una zona intermedia, poco fija. Como héroe queda a mitad de camino, lo cual, al parecer, estaba en el propósito de Fuentes <sup>72</sup>; representa al hombre mejicano, latinoamericano, de lo cual toma conciencia - y, por extensión, concientiza al lector - a partir de las verdades que se expresan en el diálogo interior (Fragmentos del TU)<sup>73</sup>. Así, comparándose con los honores de América del Norte:

"(...) di: ¿tu visión de las cosas, en tus peores o en tus mejores momentos, ha sido tan simplista como la de ellos? 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 tenida de cierta ternura? Sabes que todo extremo contiene su propia oposición; la crueldad la ternura, la cobardía el valor, la vida la muerte; de alguna manera - casi inconscientemente, por ser quien eres, de donde eres y lo que has vivido - sabes esto y por eso nunca te podrás parecer a ellos, que no lo saben. (...) Acaso porque, más desamparados, no queremos que se pierda esa zona intermedia, ambigua, entre la luz y la sombra; esa zona donde podemos encontrar el perdón.", TU, II, (Pág. 33)

Pero, en el nivel de las relaciones entre los distintos fragmentos, los entrecruzamientos o contaminaciones no alcanzan a alterar su identidad, brindada por el aspecto pronómino-temporal, cuyo armado sirve a la peculiar

72) "Artemio es un personaje que muy fácilmente se clasifica en México, dada nuestra tendencia al blanco y negro, en el negro. Mi intención, y sobre todo la intención que fue ganando cuerpo a medida que escribía la novela, era que no había tal cosa. Artemio Cruz es su héroe y su antihéroe.", Carlos Fuentes citado por Luis Harss, Los nuestros, op.cit., pág. 368.

73) "Verdades" en el espacio ficcional, que al transformarse en enseñanzas desde el TU didáctico, no contradecirían la postura de Fuentes autor.

descentralización enunciativa.

Con respecto a los fragmentos del EL, en este último aspecto, la ambigüedad creada también los alcanza y su consideración ha originado diferentes posturas que, en general, pueden reducirse a dos: el EL responde a la voz de un narrador omnisciente<sup>74</sup>, <sup>75</sup>, o bien, es una de las voces de Artemio.<sup>76</sup>

Como en el caso de los fragmentos del TU, el texto da elementos para inferir el espacio enunciativo del EL y que mencionamos más arriba como "discurso del narrador".

Uno de estos elementos, el más notorio, lo constituye la última parte del YO:

"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...El...lo traje adentro y va a morir conmigo...los tres...que hablaron...Yo...lo traeré adentro y morirá conmigo...solo...", YO, XIII, (Pág. 315)

La expresión "los tres que hablaron" alude evidentemente a los enunciantes del YO, el TU y el EL, estableciendo una relación de identidad entre ellos.

Otro índice que fortalece esta referencia es la repetición de los mismos enunciados en fragmentos del YO, TU y EL. Un ejemplo, anteriormente

74) "Aquí el autor, el narrador omnisciente, recuenta directamente los fragmentos del pasado que constituyen la información exterior que aceptamos como las auténticas y verdaderas circunstancias que rodean sus varias decisiones personales, cada una acotada con fecha como si fuera un cuento completo en sí mismo.", Catherine M. Allen, en Homenaje a Carlos Fuentes, op. cit., pág. 424.

75) "Finalmente, doce secuencias comenzadas por él, constituyen la versión no interferida de la existencia del personaje, contada por la voz de un narrador que lo sabe todo: hay selección temporal, no sometida al desarrollo lineal de horas, días, meses, años.", Juan Loveluck, "Intención y forma en La muerte de Artemio Cruz", en Homenaje a Carlos Fuentes, op.cit., pág. 218.

76) "Durante la corta y penosa agonía, tres voces distintas de Artemio nos van recordando su vida.", Alberto Díaz Lastra, en Homenaje a Carlos Fuentes, op. cit., pág. 349.

señalado, lo constituye el párrafo que describe el mobiliario de la mansión de Artemio en Coyoacán, que encontramos en YO-XII, TU-X y EL-X (Págs. 249, 269 y 308). Recordemos el que aparece en el EL:

"(...) ella con la mirada baja y curiosa, recorrieron el paso abierto entre los invitados, entre las tallas suntuosas, las taraceas opulentas, las molduras de yeso y oro, las cajoneras de hueso y carey, las chapas y al-dabas, los cofres con cuarterones y bocallaves de hierro, los olorosos escaños de ayacahuite, las sillerías de coro, los copetes y faldones barrocos, los respaldos combados, los travesaños torneados, los mascarones policromos, los tachones de bronce, los cueros labrados, las patas cabric-las de garra y bola, las casullas de hilo de plata, los sillones de damasco, los sofás de terciopelo, los cilindros y las ánforas, los tableros biselados, los tapetes de merino, los óleos cuarteados, bajo los cristales de los candiles, las vigas calurosas, hasta llegar al primer pel-daño de la escalera. Entonces él (...)", EL, X, (Págs. 269, 270)

Sin embargo, la identidad del sujeto que dice YO y el que dice TU puede ser más claramente percibida al realizar la lectura de la novela, pues, además de los elementos ya enumerados, existen otros, de distinto carácter que los acercan, contraponiéndolos al EL.

En primer término, la combinación pronómino-temporal (YO, Tiempo Presente; TU, Tiempo Futuro; EL, Tiempo Pretérito) constituye un importante índice de los lugares de la enunciación.

YO y TU exhiben su función de locutor e interlocutor; EL, en cambio, no señala ninguna de ellas.<sup>77</sup>

Los dos primeros pronombres producen una relación más cercana, de complicidad, con el lector; el tercero, por el contrario, marca una distancia.<sup>78</sup>

77) Emile Benveniste afirma que la tercera persona no remite a una persona, por estar referida a un objeto fuera de la alocución. Se caracteriza por oposición a la persona "yo" del locutor que, enunciándola, la sitúa como no persona. , Problemas de lingüística general, Siglo XXI Editores, México, 1976, Capítulo XV.

78) Bernard Pingaud, Esprit, Nouvelle Serie, Paris, Juillet-Août, 1958.

Temporalmente, el presente de los discursos del YO coincide con el momento de la enunciación. En las partes del TU, el punto de referencia continúa siendo el presente, el "ahora" de la enunciación, lo cual se comprueba en el empleo de la expresión temporal "ayer" ("TU, ayer, hiciste lo mismo de todos los días (...)", TU, II, pág. 13). Al punto de referencia "pasado", hubiera correspondido la expresión "la víspera" o "el día anterior".<sup>79</sup>

El pronombre temporal "ayer", a pesar de debilitarse en un principio por la proximidad del tiempo futuro ("Sí, ayer volarás desde Hermosillo..."), mantiene el valor de pasado que transfiere además, generalmente, al verbo. Aquí el futuro desempeña, casi predominantemente, un rol semejante al del futuro historiográfico.<sup>80</sup>

La extraña conjunción, que obra como código operante en estos fragmentos, debe ser enfrentada por el lector, quien tiene que cumplir con el rol criptanalítico que el texto le impone, al tratar, como un lingüista, de deducir códigos a partir de enunciados.<sup>81</sup>

En los fragmentos del EL, por el contrario, el pretérito indefinido utilizado y la fecha que los encabeza nos remiten años atrás del día diez de abril de 1959, durante el cual Artemio monologa antes de morir y marca el cambio de la coordenada temporal: el punto de referencia se ubica en el pasado, no coincidiendo con el de la enunciación ficticia monológica (YO-TU).

Asimismo, el pretérito indefinido dispone al lector, dada su experiencia como hablante, a recoger la información de las partes del EL como la

79) Dominique Maingueneau, Introducción a los métodos de análisis del discurso, op. cit., pág. 117.

80) "El tiempo futuro no sólo designa a éste sino también el tiempo del hablante (el presente) y también el pasado. (...) Podría construirse a partir de este futuro historiográfico una lógica de la historiografía en la que el futuro signifique algo así como una profecía hacia atrás.", Harald Weinrich, Estructura y función de los tiempos del lenguaje, Paidós, Madrid, 1968, Capítulo I.

81) Como expresara Oscar Tacca, "en un sentido más amplio, más general y más profundo, toda novela es un mensaje interceptado por un criptanalista que no es otro que el lector.", en Las voces de la novela, Gedos, Madrid, 1978, pág. 166.

de un relato que no exige una determinada postura inmediata: opinar, valorar, etc.<sup>82</sup> Siendo un tiempo de significación espacial, en el sentido que nos aleja de lo que se nos narra, produce un desplazamiento a otro plano de la conciencia, más allá de la temporalidad.

El distanciamiento se acrecienta por el contexto de los fragmentos del EL - YO y TU - , que opone su actitud tensa, el discurso dramático del sujeto monológico, fragmento de acción que lo modifica, con la actitud relajada de la situación comunicativa "relato".<sup>83</sup>

Predominan en las partes del YO y TU los discursos subjetivo, emotivo, figurado, y evaluativo-modalizante, en los que se reconoce al enunciante; contrariamente, en el EL, el discurso objetivo, referencial, subjetivado y abstracto por breves momentos, se esfuerza por borrar rastros del mismo.

Es decir, el texto identifica sólo nominalmente al "hablante" de los fragmentos del EL con los del YO y del TU, pues los recuerdos de Artemio que se desarrollan desde el EL, están vertidos en un registro que no puede reconocerse como propio del personaje, sino en el convencional de un narrador literario objetivo.

En el transcurso de la novela, diversos roles sociales de Artemio, que lo muestran como hombre de acción, se verbalizan y alejan la posibilidad de que se lo considere escritor: soldado, hacendado, empresario y, al mismo tiempo, editor de un periódico que maneja como un negocio más.<sup>84</sup>

82) Harald Weinrich distingue dos grupos de tiempos verbales a los que denomina del "mundo comentado" (presente, futuro, etc.) y del "mundo narrado" (pretérito indefinido, imperfecto, condicional, etc.). El tiempo nos informa sobre el modo que tenemos que escuchar según pertenezca a uno u otro grupo, Estructura y función de los tiempos del lenguaje, op.cit., Capítulo III.

83) Ibid.

84) "Cuando el rol social no se "verbaliza", se supone que el narrador está semantizado como escritor, (...) la semantización del registro es con comitante con los "principios estéticos" (e.g. metatexto) que acepta el autor en su "construcción" (e.g. semantización) del narrador ficticio.", Walter D. Mignolo, "Semantización de la ficción literaria", op.cit., pág. 108.

Los elementos señalados - el distanciamiento pronómino-temporal y los opuestos registros - justifican a quienes han pensado a las partes del EL semejantes al conocido recurso cinematográfico del flash-back, que permite insertar el pasado en la temporalidad presente, a partir, generalmente, de un momento de meditación.

Además, como la cámara en los films, estos fragmentos muestran más de lo que, verosímilmente, pueda recordar un sujeto; por lo pronto, a sí mismo objetivado. Incluso, en ellos, se va un poco más allá, pues el carácter omnisciente de quien enuncia el EL logra introducirnos, como hemos visto, en la interioridad de varios personajes: Gamaliel, Catalina, Artemio, etc.

Para evaluar esta omnisciencia, la novela brinda al lector un indicio desde el TU, el cual pueda quizás - como los enunciados que se repiten en las distintas partes (YO, TU, EL) - pasar inadvertido, dada la riqueza textual, desorientadora del discurso figurado:

"Recordarás a Catalina joven, cuando la conozcas, y la compararás con la mujer desvanecida de hoy. Recordarás y recordarás por qué. Encarnarás lo que ella, y todos, pensaron entonces. No lo sabrás. Tendrás que encarnarlo. Nunca escucharás las palabras de los otros. Tendrás que vivirlos.", TU, II, (Pág. 34)

Debe considerarse, entonces, que el sujeto que dice TU "dialoga" con el que dice YO - en realidad uno escindido antes de morir -, anunciándole la tarea de recordar lo vivido, superando a la memoria para recuperar el pasado omniscientemente, "encarnando" o "viviendo" lo que en ese entonces no pudo saber.

El lector podrá adherirse o dudar en pensar como posible la capacidad omnisciente de un moribundo, en razón a las causalidades a que desee apelar (psicológica, temporal, etc.) para su evaluación.

Sin embargo, debemos destacar que quizás no llegue a esta instancia razonadora, debido al semiocultamiento de los indicios explícitos en el texto, con excepción del que aparece en la última página de la novela (" los tres... que hablaron...") , y en el carácter contradictorio de éstos con los constitutivos de los fragmentos del EL, que, como vimos, conlucen al lector en otra dirección.

Esta situación de lectura hace que la propuesta textual, manifiesta al final de la novela, adquiera un carácter aún más notable que el que le otorga su posición privilegiada, lo cual obliga a considerar sus funciones.

En primer lugar, el valor aclaratorio fuerza al reconocimiento de las tres partes, de los tres registros, como discurso de un mismo enunciante. Dicho discurso no puede ser más que un monólogo, pues la expresión "hablaron" homologa a las partes del EL con las precedentes y, además, porque el enunciante en cuestión, el agónico Artemio, es presentado en condiciones que le permiten sólo pensar antes de su muerte.

Aquí podemos preguntarnos qué se ha pretendido al neutralizar la dimensión enunciación en los fragmentos del EL, y, por el contrario, acentuarla en los del YO y el TU, si habían de ofrecerse luego a los tres como monólogo interior.

Es decir, si el propósito de Fuentes hubiera sido el de construir la novela en base al procedimiento del monólogo interior, tratando de cuestionar sus caracteres cristalizados en norma literaria, a través del desplazamiento pronómino-temporal que permite la ficción literaria, la neutralización de la enunciación en los fragmentos del EL - instituida como desvío con respecto al extratexto<sup>85</sup> - ha contribuido en poco para el logro total del objetivo que imaginamos.<sup>86</sup>

85) Seguimos la clasificación establecida por Nicolás Bratosevich con respecto a los desvíos en Métodos de análisis literario, Hachette, Buenos Aires, pág. 143.

86) Fuentes no se ha mostrado indiferente al procedimiento del monólogo interior. Por el contrario, ha declarado en una entrevista: "Y no hay teatro en México, y hay novela, porque en la novela se permite el procedimiento del monólogo interior, el mexicano se expresa realmente a través de monólogos interiores, nunca se expresa frontalmente, nunca es un actor, en ese sentido, nunca dice la verdad a los demás, nunca habla con un lenguaje real, el lenguaje real lo sorprendes de repente, o lo sueñas, o te lo dices a ti mismo, nunca lo usas en relación social; todas son fórmulas, desde los discursos del 1º de septiembre del señor presidente de la República hasta la forma como el último de los campesinos se dirige a los demás, todas son fórmulas académicas del idioma. Tenemos que descubrir todavía el idioma real mexicano, y cuando ese idioma se expresa violentamente y es conocido, claro, como es un idioma secreto, en seguida cambia, lo cual es su riqueza y lo cual representa, además, un reto al escritor.", en Homenaje a Carlos Fuentes, op. cit., pág. 343.

En segundo término, la expresión "los tres...que hablaron..." es uno de los enunciados del último fragmento del YO que constituye un momento de autorreferencia textual en La muerte de Artemio Cruz.

En esta instancia, la novela "habla" sobre su propio discurso, sintetiza el problema de la identidad de sus tres voces narrativas, y, al mismo tiempo, expone una solución al mismo.

El fragmento reflejo nos lleva, a su vez, a considerar a las fórmulas enunciativas, YO/Tiempo Presente, TU/Tiempo Futuro, EL/Tiempo Pasado, portadoras de los elementos clave que organizaron el espacio ficcional de la enunciación en las tres voces de la novela.

Esta fórmulas, destacadas al comienzo de cada fragmento, constituyen asimismo momentos autorreferenciales en el texto, cuya función es metalingüística, es decir, semantiza el código de la lengua, llevando al lector a tomar conciencia de la misma, y, sobre todo, de la categoría de persona que el pronombre y el verbo conllevan.

La concientización lingüística del lector, que puede debilitarse merced al acostumbramiento que produce la repetición constante de las fórmulas a lo largo de más de treinta fragmentos en la novela, se reactualiza hacia el final, a partir de la lectura del último fragmento del YO, que lo induce a una lectura crítica.

Si la expresión "los tres...que hablaron..." rechaza considerar como discurso de un escritor a los fragmentos del EL, también comunica que detrás del mismo hay alguien que enuncia.<sup>87, 88</sup>

87) "La forma canónica de la narración llamada "en tercera persona", opera sobre la relación yo-él. Sabemos que la expresión "narración en tercera persona" es, por un lado, una manera equívoca de hablar puesto que, por definición, no se puede narrar más que en "primera persona".", Walter D. Mignolo, op. cit., pág. 91.

88) "On a pu remarquer jusqu'ici que nous n'employions les termes de - - "récit à la première - ou à la troisième - personne" qu'assortis de - - guillemets de protestation. Ces locutions me semblent en effet inadéquates en ce qu'elles mettent l'accent de la variation sur l'élément en fait - - invariant de la situation narrative, à savoir la présence, explicite ou implicite, de la "personne" du narrateur qui ne peut être dans son récit, comme tout sujet de l'énonciation dans son énoncé, qu'à la "première - - personne.", Gérard Genette, Figures III, op. cit., págs. 251-252.



Al mismo tiempo, si al lector le resulta improbable reconocer en el EL la voz de Artemio como sujeto ficcional de la enunciación, tendrá que admitir que ha sido objeto de una pequeña "estafa" textual, actitud que le permitirá intentar otra forma de lectura que lo conducirá, indudablemente, a cuestionar la verdad de los enunciados del narrador (tal vez el mismo Fuentes desde su perspectiva; el autor implícito<sup>89</sup> desde la nuestra).

Finalmente, comprendemos la no gratuidad de la neutralización de la enunciación en los fragmentos del EL, complemento de la descentralización enunciativa que ha practicado Fuentes en La muerte de Artemio Cruz y que le ha permitido poner al descubierto los elementos organizativos del espacio ficcional de la enunciación: el sistema pronómino-temporal, la persona, la voz, el contexto desde el cual se enuncia y el funcionamiento de las modalidades del narrador, en especial, la del monólogo interior.

La exhibición de algunos de los elementos ficcionales productivos reitera la función didáctica del narrador de los fragmentos del TU, al develarse ciertas verdades, en este caso, saberes lingüísticos, literarios.

A través de este procedimiento, que podemos considerar una especie de variante del comentario autorizado que sobre la acción narrada realizaba el narrador tradicional, de motivación realista - en este caso la misma acción de narrar - , se manifiesta la función ideológica del autor implícito.<sup>90</sup>

89) L'AUTEUR IMPLICITE (LE "SECOND MOI" DE L'AUTEUR): Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de - marionnettes, ou de dieu indifférent limant silencieusement ses ongles. Cet auteur implicite est toujours différent de "l'homme réel" - quoi que l'on imagine de lui - et il crée, en même temps que son oeuvre, une version - - supérieure de lui-même. Tout roman réussit à nous faire croire en un auteur que l'on interprète comme une sorte de "second moi". Ce second moi présente le plus souvent une version de l'homme extrêmement raffinée et purifiée, - plus avisée, plus sensible, plus réceptive que la réalité.", Wayne C. Booth, "Distance et point de vue", Poétique N°4, Seuil, Paris, 1970, págs. 514-515.

90) "Mais les interventions, directes ou indirectes, du narrateur à - - l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action; ici s'affirme ce qu'on pourrait appeler la fonction idéologique du narrateur (...)", Gérard Genette, Figures III, op. cit., págs. 262-263.

Sobre los últimos aspectos señalados, se pueden realizar dos observaciones sobre Fuentes y La muerte de Artemio Cruz.

En primer término, las verdades (saberes) que se exponen (transmiten) en el texto de la novela sirven, a su vez, al armado de la misma; determinan de manera especial su estructura, la combinación de distintos elementos composicionales - innovadores y tradicionales - que entran en juego. Los medios se constituyen también en objetos de los cuales se habla veladamente en el mismo texto.

Se advierte el propósito de provocar una toma de conciencia sobre fenómenos que hacen a la naturaleza propia de lo literario subvirtiendo ciertas normas, recurso que Fuentes ha utilizado también en otras novelas.<sup>91</sup>

En segundo lugar, La muerte de Artemio Cruz constituye en la producción literaria de su autor el texto más representativo, vincular, con lo que ha sido considerada una actitud de autocuestionamiento en la literatura latinoamericana, que ha producido nuevas formas y técnicas llamativas en este campo, y de la cual Fuentes se distancia en su producción posterior.<sup>92</sup>

91) Acerca de Zona sagrada expresa Severo Sarduy: "Pero Fuentes ha trastocado los planos, como si quisiera demostrarnos que el discurso literario arrastra contenidos científicos, pero que éstos no cuentan más que en la medida en que articulan los virajes de la intriga y se convierten en uno de sus juegos, en una de sus figuras. Se trata de un simulacro, de una operación mimética, de una materia analógica a la materia científica, pero ese doble es en el discurso, ya no ciencia, sino ciencia convertida en literatura.", Escrito sobre un cuerpo, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1979, pág. 41.

92) "La última novela de Fuentes, Cambio de piel, ilustra este cambio; pareciera que hay una voluntad de institucionalizar - de consagrar - el retorno a la técnica que viene después de la liquidación de la "técnica", la narración se organiza, visiblemente, a partir de la confluencia de un conjunto de procedimientos nuevos como en una especie de fresco de técnicas - que pueden filiarse, historiarse, definirse y verificarse en su eficacia; por lo tanto, aparecen ajustados, bien engranados, coherentes, manejados con comedia de lo ya adquirido y, en tanto forma, se subordinan a la historia, sirven al mayor esclarecimiento semántico. Pero no pretenden expresar en sí mismos cierta actitud.", Noé Jitrik, Producción literaria y producción social, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975, pág. 167.

### CONCLUSIONES

Desde Dujardin hasta nuestros días, muchas han sido las aproximaciones teóricas al monólogo interior a partir de ópticas diferentes, especialmente filosóficas y psicológicas.

Estudios provenientes de la lingüística acercan el recurso a la forma diálogo y permiten establecer relaciones distintas entre ambos de las que determinarían, en su momento, los formalistas rusos.<sup>93</sup>

Se destacan los índices de persona, ostensión, y la temporalidad específica del discurso monológico: mínima distancia entre la narración y lo narrado; desplazamientos hacia el pasado y el futuro desde un presente contingente.

El monólogo interior, sobre todo el autónomo, supone un lenguaje articulado donde habitualmente no lo hay, recuperable por la escritura, la cual suele configurarse siguiendo matrices coloquiales o literarias, o bien utilizando los elementos considerados como mecanismos de descalificación de la comunicación.

Por otra parte, todo monólogo interior implica el establecimiento de una determinada relación entre el narrador y el personaje.

En el caso del monólogo citado, el vínculo entre los mismos evolucionó durante el siglo pasado hasta alcanzar en Joyce el discurso del segundo una independencia tal que permite la fusión con el del primero.

---

93) "La idea de "diálogo lingüístico" era cara a los formalistas rusos. Estos insistían acerca del carácter dialógico de la comunicación lingüística y consideraban que el monólogo como "forma embrionaria de la lengua común" era posterior al diálogo. Algunos de ellos hacían la distinción entre discurso monológico como "equivalente a un estado psíquico" y el relato como "imitación artística del discurso monológico"., Julia Kristeva, El texto de la novela, Editorial Lumen, Barcelona, 1974.

Si el monólogo interior es autónomo, el personaje se transforma en narrador; su discurso no puede evitar la función referencial inherente a este último, de lo contrario, determinará incoherencia, ininteligibilidad. También en este caso, se restablece un acercamiento a la expresión dramática por el especial lazo establecido. El entorno textual juega un importante papel y puede dar lugar a combinaciones diversas.

Teniendo en cuenta la relación temática entre La amortajada de María Luisa Bombal y La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes, novelas en las que el elemento personaje es dominante y el recurso del monólogo interior de un desarrollo que se destaca, se puede realizar una lectura indicial de las mismas apelando al concepto de "situación monológica": la conjunción del sujeto del monólogo, un entorno - conformado por un tiempo y espacio determinado - más un contexto comunicacional.-.

En La amortajada (1938) el análisis de las situaciones monológicas deslinda los roles del narrador en tercera persona y el de los distintos personajes.

Todos los monólogos interiores se constituyen de manera semejante, en dependencia con el contexto comunicacional, que determina la expansión del diálogo velado cuya función casi privativa es recordar. El narrador en tercera persona señala los elementos del entorno: tiempo, espacio y presencia de los personajes que determinan el contexto comunicacional. En su discurso se destaca el desarrollo del monólogo interior indirecto. El recurso, cuyo medio contextual es el discurso indirecto libre, responde en forma dominante a la voz de la amortajada.

La relación lírica entre la voz del personaje y del narrador cumple una función autenticadora de lo fantástico.

También, a través de la consideración de las situaciones monológicas en la novela, se advierte un mecanismo, el de la repetición, que se verifica en otros niveles del texto y demuestra su productividad. El mismo lleva a establecer relaciones de circularidad, identidad y diferencia que se multiplican en distintos niveles.

La existencia de un registro similar en todos los discursos monológicos y en el del narrador asegura el sostenimiento de la voz de la amortajada.

El procedimiento y los monólogos-memoria que se suceden pueden considerarse como los factores que han conducido a pensar a la novela como autobiográfica.

La ambigüedad y el lirismo son caracteres de la narrativa de María Luisa Bombal. El primero responde a una tendencia imperante en las autoras de su época.

Hay evolución en el tratamiento de la relación narrador-personaje en relación con el dominante en el siglo anterior, pero el carácter confesional y la función reiterativa de recordar de los monólogos, retrotrae las posibilidades del empleo de los mismos a formas anticipatorias: la novela epistolar y el diario íntimo. No se explota las posibilidades de tratamiento temporal que el recurso posee: distancia mínima entre el momento de la enunciación y lo enunciado.

En La muerte de Artemio Cruz (1962), pueden establecerse, en los fragmentos que estructuran la novela - Yo, tú, él -, diversas situaciones monológicas que se ofrecen con caracteres propios.

En los fragmentos del YO, el sujeto monológico es siempre Artemio, quien cumple la función referencial del narrador junto con la forma diálogo exterior, que se ofrece como contexto textual de los monólogos.

El contexto comunicacional es relevante y determina el desarrollo de abundantes diálogos interiores velados, con carácter discordante y polémico. Florece el enunciado a dos voces; la voz monológica entra en juego con otras voces.

La repetición de enunciados en los monólogos del protagonista caracteriza el discurso emotivo y el estado de semiinconciencia del mismo. También sirve de nexo narrativo al texto de la novela tantas veces fragmentado.

Para poder determinar la existencia de las situaciones monológicas en los fragmentos del TU, hay que establecer la identidad del sujeto de la enunciación de los mismos. Al descentrarse el lugar desde donde se enuncia en la novela, éste se ofrece como "espacio a llenar".

La inclusión en la interioridad monológica del YO por parte del TU, la idea del doble y la probable verosimilización del discurso clarividente provocan la identificación de ambos sujetos enunciantes. Por lo tanto, puede considerarse que las situaciones monológicas son las mismas que en los frag-

mentos del YO, en razón, además, del carácter continuo de ambos discursos.

El empleo de la segunda persona (diálogo interior) y el carácter confesional de los fragmentos hace que pueda vérselos como una variante de los monólogos "in extremis", en los que se revelan verdades últimas, que alcanzan, en este caso, también al lector. El narrador cumple una función didáctica.

El contexto comunicacional ejerce una influencia menor que en los discursos del YO, subsumido por el alter ego del protagonista, que alimenta el diálogo interior. Sin embargo, se hallan momentos de verdadera polifonía, en que notables juego de voces se establecen y que van confirmando el carácter dialógico, en el sentido bakhtiano, de la novela.

Se destaca el carácter de nexo de los fragmentos del TU, que anuncian lo que recordará Artemio y cuyo desarrollo se concreta en los fragmentos siguientes.

En los fragmentos del EL el empleo del monólogo interior directo e indirecto es infrecuente. También aquí sobresale el diálogo interior velado, que determina el mundo de incomunicación en que se mueven los personajes.

El armado compositivo, dialógico, de intervenciones monológicas, el vínculo de la misma naturaleza entre los epígrafes de la novela y la misma, también se reitera.

Toda la novela parece hallarse armada en base a nexos y entrecruzamientos de tal modo que la misma puede imaginarse como determinada por un principio de "arte(mio) en cruz".

El espacio enunciativo del EL también ofrece problemas en su determinación. Hacia el final de la novela se establece una relación de identidad entre el sujeto del EL con los restantes, que es negada por el mismo discurso en tercera persona, armado con todos los caracteres de un narrador tradicional omnisciente que lo enunciara. Se neutraliza la enunciación del EL para ofrecerla luego como monólogo interior.

Se advierte el carácter reflejo de ciertos enunciados en la novela sobre sí misma que conducen al lector a una actitud de concientización lingüística-literaria.

La función didáctica de los fragmentos del TU se reitera; la función ideológica del autor implícito queda al descubierto.

Se subvierten saberes que el lector posee, ciertas convenciones literarias, para provocar otro saber, más específico, sobre la materialización del texto literario.

Fuentes responde, a través de La muerte de Artemio Cruz, a una actitud de autocuestionamiento presente en escritores latinoamericanos de este siglo, que lo lleva a provocar la explotación de las modalidades del narrador y a producir formas originales de tratamiento del monólogo interior, que sugieren el campo amplio de posibilidades del recurso; una de éstas, aceptar a los discursos del TU, con sus especiales caracteres, como monológicos, a partir del contexto que sostiene la instancia de la enunciación.

Por otra parte, el empleo del monólogo interior directo - como todo discurso<sup>94</sup> - no determina el imperio de una sola voz, salvo que se la mantenga por diversos mecanismos, algunos vistos en La amortajada, novela de "oculta organización eficaz" en este sentido.<sup>95</sup> Las dimensiones del discurso son múltiples, implícitas en la misma naturaleza de la lengua. Hemos tratado de señalar algunas de ellas, atendiendo a relaciones específicas que cada discurso ficcional establece.

De este modo, las dos novelas consideradas, a pesar de los rasgos indicados que las vinculan - temático, comportamiento espacial de los sujetos monológicos, existencia de contexto comunicacional en las situaciones monológicas, predominio de los monólogos-memoria, etc. - ofrecen modos de tratamiento del recurso del monólogo interior notablemente diferentes.

94) "El carácter social de la lengua, que Saussure definía como institución social, depende del pacto simbólico según el cual se estructura. Es social, evidentemente, pues las operaciones de la lengua suponen el lugar intersubjetivo de la convención. Por lo mismo, toda ejecución lingüística - - excede por principio en sus efectos la intención significativa de sus ejecutantes (hablante y oyente), e interviene con el valor que le asigna el contexto que siempre se adelanta a ella como horizonte variable (textura semiótica como proceso). El monólogo más íntimo, es más que diálogo, es un polílogo.", Guillermo Maci, La repetición significativa, Ediciones Candel, Buenos Aires, 1983.

95) Jorge L. Borges, La amortajada (reseña), Revista Sur, Vol.8, Nº47, 1938.

Se contraponen en ambas:

- . Las matrices de enunciación - epistolar en La amortajada, predominantemente conversacional en La muerte de Artemio Cruz.
- . La función referencial y el tono íntimo en la primera; la función fática, contagiosa y contaminante a través del diálogo interior y los diálogos interiores velados, y el tono de familiaridad, discusión, sermón, en la segunda.
- . El mecanismo de la repetición - reiterado en la forma monólogo - determina el concepto de retorno y las categorías productivas en el texto de La amortajada de circularidad, identidad y diferencia. En La muerte de Artemio Cruz adquiere una función estructural, como nexo en el texto fragmentado, favoreciendo su inteligibilidad.
- . El mito que se desliza - el de la búsqueda del tiempo perdido - a través de los monólogos-memoria en ambas novelas, conduce a repetir una vida, la de la amortajada, y a poner en escena el deseo de de-velar, de saber, en un caso. En el otro, el recordar permite recuperar no sólo un pasado individual sino el de un pueblo y exhibir una actitud crítica, de toma de conciencia, de autocuestionamiento, que también alcanza al lector.



## BIBLIOGRAFIA

- Allen, Martha E., "Dos estilos de novela: Marta Brunet y María Luisa Bombal", Revista Iberoamericana, Vol. XVIII, N°35, diciembre, 1952.
- Anderson Imbert, Enrique, Teoría y técnica del cuento, Marymar, Buenos Aires, 1979.  
Historia de la literatura hispanoamericana, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.
- Auerbach, Erich, Mímesis: La realidad en la literatura, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Babín, María Teresa, "La amortajada" de María Luisa Bombal", Revista Hispánica Moderna, N°s. 3 y 4, Julio-Octubre, 1941.
- Bakhtine, Mikhaïl, "L'énoncé dans le roman", Langages N°68, 1968.  
La poétique de Dostoïevski, Seuil, Paris, 1970.
- Barthes, Roland, "El discurso de la historia", Estructuralismo y literatura, Nueva Visión, Buenos Aires, 1972.  
 y otros, Análisis estructural del relato, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.  
Lo verosímil, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1973.
- Benveniste, Emile, Problemas de lingüística general, Siglo XXI, México, 1976.  
Problemas de lingüística general II, Siglo XXI, México, 1977.
- Booth, Wayne C., "Distance et point de vue", Poétique N°4, Seuil, Paris, 1970.
- Borges, Jorge Luis, La amortajada (reseña), Revista Sur, Vol. 8, N° 47, 1938.
- Bowling, Lawrence Edward, "What is the stream of consciousness technique?", P.M.L.A., Vol. LXV, N°4, June, 1950.
- Bratosevich, Nicolás, Métodos de análisis literario, Hachette, Buenos Aires, 1980.
- Butor, Michel, Répertoire II, Les Editions de Minuit, Paris, 1964.
- Campbell, Margaret V., "The vaporous world of María Luisa Bombal", Hispania, Vol. XLIV, N°3, September, 1961.
- Castagnino, Raúl H., Tiempo y expresión literaria, Nova, Buenos Aires, 1977.
- Cohen, Jean, "Poésie et redondance", Poétique N°28, Seuil, Paris, 1976.

Cohn, Dorrit, "Narrated monologue: Definition of a Fictional Style", Comparative Literature, University of Oregon, Vol. XVIII, N°2, Spring, 1966.

Transparent minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, Princeton University Press, New Jersey, 1978.

Crow, John A., "A critical appraisal of the contemporary spanish-american novel", Hispania, Vol. XLIV, N°2, May, 1951.

Ducrot, Oswald, El decir y lo dicho, Hachette, Buenos Aires, 1984.

Fouques, Bernard, "El espacio órfico de la novela en La muerte de Artemio Cruz", Revista Iberoamericana N°91, abril-junio, 1975.

Freeman, Ralph, La novela lírica, Seix Barral, Barcelona, 1972.

Friedman, Norman, "Point of view in fiction: The development of a critical concept", P.M.L.A., LXX, 1955.

Fuentes, Carlos, La nueva novela hispanoamericana, Joaquín Mortiz, México, 1969.

Genette, Gérard, Figures III, Seuil, Paris, 1972.

Giaccman, Helmy F., Homenaje a Carlos Fuentes, Las Américas, Nueva York, 1971.

Goic, Cedomil, Historia de la novela hispanoamericana, Ed. Universitarias, Valparaíso, 1972.

Guiraud, Pierre, La estilística, Nova, Buenos Aires, 1966.

La semiología, Siglo XXI Editores, México, 1979.

Guerra-Cunningham, Lucía, La narrativa de María Luisa Bombal, Playor, Madrid, 1980.

Harss, Luis, Los nuestros, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1966.

Hatzfeld, Helmut A., Estudios de estilística, Planeta, Barcelona, 1975.

Humphrey, Robert, La corriente de la conciencia en la novela moderna, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1969.

Jakobson, Roman, Ensayos de lingüística general, Seix Barral, Barcelona, 1975.

y otros, Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1976.

Jensen, Steen, "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", Langages N°12, décembre, 1968.

"L'unité d'action dans Andromaque et dans Lorenzaccio", Revue Romane, T. III, 1968.

Jitrik, Noé, Producción literaria y producción social, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975.

- Kayser, Wolfgang, "Qui raconte le roman?", Poétique Nº4, Seuil, Paris, 1970.
- Kristeva, Julia, El texto de la novela, Lumen, Barcelona, 1974.
- Lejeune, Philippe, "Le pacte autobiographique", Poétique Nº14, Seuil, Paris, 1973.
- Lonzi, Lidia, "Anáfora y relato", Investigaciones retóricas II, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1975.
- Loveluck, Juan, Novelistas hispanoamericanos de hoy, Taurus, Madrid, 1976.
- Maci, Guillermo A., La repetición significativa, Ediciones Candil, Buenos Aires, 1983.
- Maingueneau, Dominique, Introducción a los métodos de análisis del discurso, Hachette, Buenos Aires, 1980.
- Mignolo, Walter D., Elementos para una teoría del texto literario, Grijalbo, Barcelona, 1978.  
 "Semantización de la ficción literaria", Dispositio, University of Michigan, Vol. V-VI, Nºs. 15-16.
- Pascal, Roy, "Tense and novel", The modern language review, Cambridge University Press, Vol. LVII, Nº1, January, 1962.
- Pingaud, Bernard, "Je, vous, il", Esprit, Nouvelle Serie, Paris, Juillet-Août, 1958.
- Pope, Randolph D., "La apertura al Futuro: Una categoría para el Análisis de la Novela Hispanoamericana Contemporánea", Revista Iberoamericana Nº90, enero-marzo, 1975.
- Pouillon, Jean, Tiempo y novela, Paidós, Buenos Aires, 1970.
- Rabassa, Gregory, "The shrouded woman", Revista Hispánica Moderna, XVI, 1950.
- Riffaterre, Michael, Ensayos de estilística estructural, Seix Barral, Barcelona, 1975.
- Rodríguez Pasqués, Petrona Domínguez de, El discurso indirecto libre en la novela argentina, Catholic University of America, Washington D.C., ed. P.U.C., Porto Alegre, 1975.  
 "Nuevos aportes sobre discurso indirecto libre", Letras de Hoje, Porto Alegre, julio, 1976.  
 "El monólogo interior y los medios contextuales en La amortajada", Congreso de AII, Providence, Rhode Island, 1982.
- Sánchez, Luis Alberto, Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, Gredos, Madrid, 1953.

- Sarduy, Severo, Escrito sobre un cuerpo, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1979.
- Silva Castro, Raúl, Panorama de la novela chilena (1843-1953), Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Spitzer, Leo, Lingüística e historia literaria, Gredos, Madrid, 1966.
- Stankiewicz, Edward, "Problemas del lenguaje emotivo", Semiótica aplicada, Nueva Visión, Buenos Aires, 1978.
- Struve, Gleb, "Monologue intérieur: the origins of the formula and the first statement of its possibilities", P.M.L.A., Vol. LXIX, Nº5, December, 1954.
- Surmelián, León, Técnicas de la ficción literaria: contención y locura, Juan Goyanarte Editor, Buenos Aires, 1976.
- Tacca, Oscar, Las voces de la novela, Gredos, Madrid, 1978.
- Todorov, Tzvetan, "Poética", ¿Qué es el estructuralismo?, Losada, Buenos Aires, 1971.  
Literatura y significación, Planeta, Barcelona, 1974.  
Introducción a la literatura fantástica, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.
- Torres Rioseco, Arturo, "El nuevo estilo de la novela", Revista Iberoamericana, III, Nº5, 1941.  
 "El estilo en las novelas de María Luisa Bombal", Ensayos sobre literatura latinoamericana, Segunda Serie, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.  
Nueva historia de la gran literatura iberoamericana, Emecé, Buenos Aires, 1972.
- Uspenski, Boris, "Poétique de la composition", Poétique Nº9, Seuil, Paris, 1972.
- Van Dijk, Teun A., Estructuras y funciones del discurso, Siglo XXI Editores, México, 1983.
- Van Rossum-Guyon, Françoise, "Point de vue ou perspective narrative", Poétique Nº4, Seuil, Paris, 1970.
- Vax, Louis, L'art et la littérature fantastiques, Presses Universitaires de France, Paris, 1970.
- Warley, Jorge A., Prólogo a Los laureles cortados de Edouard Dujardin, Biblioteca Básica Universal, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.
- Watzlawick, Paul y otros, Teoría de la comunicación humana, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1976.

Weinrich, Harald, Estructura y función de los tiempos del lenguaje, Gredos, Madrid, 1974.

Yllera, Alicia, Estilística, poética y semiótica literaria, Alianza Editorial, Madrid, 1979.

Zum Felde, Alberto, La narrativa en Hispanoamérica, Aguilar, Madrid, 1964.

#### Obras analizadas

Bombal, María Luisa, La amortajada, Editorial Andina, Buenos Aires, Undécima Edición, 1978.

Fuentes, Carlos, La muerte de Artemio Cruz, Fondo de Cultura Económica, México, Séptima reimpresión (Colección Popular), 1977.

INDICE GENERAL

	<u>Págs.</u>
I. Introducción ... ..	1
II. Las situaciones monológicas ... ..	11
III. <u>La amortajada</u> , de María Luisa Bombal	
1. Las situaciones monológicas ... ..	14
2. La repetición ... ..	21
IV. <u>La muerte de Artemio Cruz</u> , de Carlos Fuentes	
1. Las situaciones monológicas	
1. Fragmentos del YO ... ..	31
2. Fragmentos del TU ... ..	44
3. Fragmentos del EL ... ..	54
V. Conclusiones ... ..	73
BIBLIOGRAFIA ... ..	79

