

SEGUNDA PERSONA Y TIEMPO FUTURO EN DOS NOVELAS DE CARLOS FUENTES

por Francisco Javier ORDIZ VAZQUEZ

Carlos Fuentes se muestra en sus tratados teóricos como un escritor profundamente preocupado por los aspectos inherentes a la expresión y organización artísticas del género narrativo. En sus ensayos lleva a cabo una exploración de las distintas posibilidades del relato, que toma su punto de partida en los más notables renovadores del siglo xx (Joyce, Kafka, Faulkner, Dos Passos, entre otros) y que cristaliza en sus novelas, que constituyen un inestimable campo de experimentación de sus investigaciones teóricas, y en las que son frecuentes las distorsiones, a varios niveles, de las categorías estructurales propias del relato lineal o «tradicional». Los cambios en la perspectiva y en los «puntos de vista», la superposición de planos temporales, las prolepsis y analepsis a veces no fácilmente advertidas¹ hacen sus obras de difícil lectura y comprensión para el lector poco atento².

Dentro de esta búsqueda de posibilidades expresivas en el género novela, llama la atención por su novedad el empleo de la segunda persona gramatical —tú— que Fuentes utiliza de manera regular en dos de sus relatos: *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*³.

(1) Tomo estos términos de la obra de Gérard Genette *Figures III* (París, Seuil, 1972). Con ellos se designan los distintos avances o retrocesos temporales que se suceden en la narración y que sirven para recordar o adelantar acontecimientos.

(2) Si a esto añadimos el excesivo intelectualismo de Fuentes, que gusta de incluir en sus relatos multitud de claves mítico-simbólicas y todo un caudal cultural de variada procedencia, podremos comprender la afirmación que hace Manuel Durán refiriéndose a *Cumpleaños*: «Para entender *Cumpleaños* en forma cabal y completa tenemos que suponer que el lector es experto en filosofía de la historia, en crítica literaria, que ha leído a fondo a Borges y Cortázar, que conoce la filosofía y la teología medievales, que ha vivido en Inglaterra: el lector ideal de *Cumpleaños* es el propio Carlos Fuentes.» (Durán, Manuel, *Tríptico mexicano. Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 127).

(3) La publicación de ambos relatos en el mismo año, 1962, es prueba manifiesta del interés particular que sobre esta forma de expresión tenía el autor en esa época. La influencia mutua entre ellos la pone de relieve el propio Fuentes: «La escribí (*Aura*) como un respiro de la otra, y ambas se refieren a Artemio Cruz. La primera se refiere a una

La presencia del «tú» como vehículo de expresión del narrador produce en principio una sensación de desconcierto en el lector que paulatinamente va abriendo paso a toda una serie de sugerencias de tipo semántico que aún no han sido suficientemente estudiadas por la crítica y que trataremos de analizar en las obras mencionadas⁴.

Para delimitar convenientemente el alcance y el significado de esta técnica debemos partir del concepto de obra literaria como instrumento de comunicación: «La narración literaria se presenta en su forma definitiva como un producto acabado destinado a la comunicación. Aparece, en consecuencia, como un *mensaje* que comporta una *emisor*, un *receptor* y un *código* que sea común a ambos.»⁵.

Estamos ante la trasposición al género narrativo del esquema de la comunicación lingüística propuesto por K. Bühler y R. Jakobson⁶ según el cual se establece un proceso entre el emisor —que se puede identificar con el «yo» sujeto de la oración— y el receptor o destinatario —quien puede identificarse con el «tú» en la comunicación—; el primero emite un mensaje que es descodificado por el segundo en base a un código común.

Estos elementos están presentes en la obra literaria, y en ella se identifican también con una determinada persona gramatical: «El proceso narrativo posee por lo menos tres protagonistas: el personaje (él), el narrador (yo) y el lector (tú)»⁷.

Así pues, la presencia del «tú» designa al destinatario o interlocutor principal de toda obra literaria: el lector, de manera que, en primera instancia, la intención del autor parece ser la de interpelar directamente a la persona que está leyendo esas páginas y comprometerla en la acción del relato. Este es uno de los objetivos declarados de Fuentes en *Aura*: «Sí, eres tú, el lector, quien se enamora de la joven (...). Es el «tú» más concreto del mundo. Es el que tiene el libro en las manos...»⁸.

muerte disfrazada de vida, y *Aura*, a una vida disfrazada de muerte.» (Entrevista con J. Soler Serrano publicada en *Mis personajes favoritos*, n.º 33, p. 264).

(4) Efectivamente, en los distintos análisis efectuados por la crítica sobre el tema de la presencia del narrador en la obra literaria apenas se halla mencionada la modalidad que supone la narración en segunda persona. R. M. Reeve, en uno de los escasos artículos existentes acerca de este punto, hace alusión a la falta de un estudio sistemático y profundo de esta forma narrativa, a pesar de que, según señala, existen abundantes ejemplos de este tipo de relatos (Reeve, R. M., «Carlos Fuentes y el desarrollo del narrador en segunda persona: Un ensayo exploratorio», en Giacomani, Helmy F., *Homenaje a Carlos Fuentes*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1972, pp. 75-88). Otro tanto indica F. Ynduráin, quien hace un repaso de las obras que se han escrito en esta modalidad, llegando a reunir un «corpus» bastante considerable. (Ynduráin, F., «La novela desde la segunda persona. Análisis estructural», en *Teoría de la novela*, compilación de Germán y Agnes Gullón, Madrid, Taurus, 1974, pp. 199-227).

(5) Alvarez San Agustín, Alberto, *Semiología y Narración: El discurso literario de F. Ayala*, Universidad de Oviedo, 1981.

(6) Bühler, Karl, *Teoría del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1979. Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix-Barral, 1975.

(7) Ducrot, O. y Todorov, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 370.

(8) Soler Serrano, J., *op. cit.*, p. 264.

Por medio de la indicación del pronombre en segunda persona el lector queda estrechamente identificado con el personaje central de la novela, a quien de manera inmediata se dirige la llamada del «tú». Utilizando la terminología de Oscar Tacca, podemos considerar a este último como el *destinatario interno* del mensaje, mientras que el lector se convertirá en el *destinatario externo* del mismo⁹.

En resumen, como primer efecto de esta perspectiva, encontramos que lector y protagonista se hallan englobados de forma simultánea en la designación del «tú», lo cual supone un acercamiento entre ambos que no había podido conseguir hasta entonces la narración en primera persona ni la técnica del monólogo interior.

Esta identificación se produce claramente en *Aura* y, como señalaré más adelante, se inserta plenamente dentro del sentido de la obra. Pero en la presente novela este acercamiento-identidad amplía aún más sus límites y llega a alcanzar al propio narrador: todos los hechos del relato se encuentran referidos desde un punto de vista «con» o de narrador equisicente que coincide en todo momento con las vivencias y pensamientos del personaje central, Felipe Montero. Se cuenta lo que este último ve, siente y piensa:

«... piensas en el sueldo de cuatro mil pesos, el trabajo que puede ser agradable porque a ti te gustan esas tareas meticulosas de investigación, que excluyen el esfuerzo físico, el traslado de un lugar a otro...» (p. 21)¹⁰.

Por el contrario, el resto de los personajes son presentados solamente a través de sus actos y palabras, y los conocemos por medio de las propias observaciones del protagonista:

«La muchacha mantiene los ojos cerrados, las manos cruzadas sobre el muslo: no te mira. Abre los ojos poco a poco, como si temiera los fulgores de la recámara. Al fin podrás ver esos ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde, vuelven a inflamarse como una ola...» (p. 20).

Viven tan sólo lo que L. Befumo Boschi y E. Calabrese denominan «existencia en imagen»: «Es decir, viven a través de cómo los vive el protagonista, existen en un sujeto que no es ellos mismos»¹¹.

En vista de lo anterior, parece claro que el propio Felipe Montero asume el papel de narrador y relata directamente sus experiencias. Pero ese narrador equisicente está utilizando una persona gramatical no habitual para referirse a sí mismo: el «tú» en lugar del «yo» preceptivo en este tipo de perspectiva. Por medio de este uso atípico se consiguen importantes efectos

(9) Tacca, Oscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.

(10) La edición a la que remiten las páginas indicadas después de cada cita de *Aura* es la de México, Biblioteca ERA, 1975 (décima edición).

(11) Befumo Boschi, L., y Calabrese, E., *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, Buenos Aires, Ed. F. G.^a Cambeiro, 1974, p. 100.

que aportan interesantes sugerencias semánticas, al quedar englobadas en una misma designación las tres categorías básicas del actor narrativo: narrador, personaje y lector; el primero se identifica con el segundo a través de la «visión» y el segundo con el tercero por medio de la apelación del «tú». Todos tendrán una parte de responsabilidad en la historia referida.

Pero la «llamada de atención a todos» que se deduce de este juego de identidades no encuentra su sentido completo y final si no es en estrecha relación con lo que considero el mensaje central de la novela. A través de una historia que se halla impregnada de una tonalidad mítica a todos los niveles (estructural, espacial, temporal, etc.) Fuentes trata de ofrecer una respuesta a la crisis existencial del hombre contemporáneo. Su novela se estructura en base a un extenso «rito de iniciación», cuyo momento culminante lo constituye el acto amoroso de Aura y Felipe, tras el cual éste accede a otro estado de conciencia y conoce su auténtica identidad.

Fuentes, en estrecha conexión con las ideas de Octavio Paz, parece reivindicar el papel del amor como medio de «realizarse en otro» y superar así la soledad que aqueja al individuo y al mundo de hoy. Sólo a través de esta revalorización será factible una transformación y el autor apela a todos los hombres para hacer posible el cambio. Este último contenido se manifiesta en el plano de la expresión narrativa por medio de ese «tú» englobador y generalizador que convierte el mensaje de la novela en una tarea común.

Una mayor complejidad plantea el problema de la segunda persona en *La muerte de Artemio Cruz*.

Frente a *Aura*, en donde esta perspectiva se mantenía inalterable a lo largo de toda la narración, en la presente novela asistimos a un continuo cambio de puntos de vista en el relato que traen consigo una mayor complejidad. La dificultad que suponía la identificación del narrador en *Aura* se ve incrementada en esta obra, ya que en ella los sucesos son referidos desde tres focos distintos presididos cada uno de ellos por los pronombres «yo», «tú» y «él» respectivamente.

El análisis de los párrafos encabezados por el «tú» en *La muerte de Artemio Cruz* permite deducir que nos hallamos ante un narrador equisiente, similar al descubierto en *Aura*. Al igual que sucedía en esta novela, los hechos son narrados desde la propia interioridad del personaje, lo cual revela, en primera instancia, la identificación entre éste y el narrador. No obstante, la equisciencia es aún más evidente en los fragmentos del «yo», de manera que la auténtica personalidad del relatante habrá de buscarse en un nivel más profundo: se trata, como veremos, de distintos «niveles de conciencia» dentro de la propia mente del personaje.

Las fracciones presididas por el «yo» refieren lo que Artemio Cruz siente y piensa en un nivel de plena conciencia; en ellas se hace continua referencia a los estímulos sensoriales que percibe y a las reflexiones de toda índole que le asaltan en su lecho de enfermo:

«Permanezco con los ojos cerrados. Las voces más cercanas no se escuchan. Si abro los ojos, ¿podré escucharlas?... Pero los párpados me pesan (...). Me han clavado un puñal largo y frío en el estómago, hay alguien, hay otro que me ha clavado un acero en las entrañas: huelo ese incienso y estoy cansado. Yo dejo que hagan. Que me levanten pesadamente, mientras gimo» (pp. 9,12)¹².

El narrador utiliza el «yo» afirmativo de su propia personalidad e identificador del pleno ser consciente.

En los párrafos encabezados por el pronombre «tú» nos hallamos ante una situación diferente. La visión equisiente indica que el propio protagonista sigue refiriendo los hechos; pero éste ya ha abandonado la seguridad en sus sentidos, la afirmación personal que suponía el «yo». Son frecuentes en estos momentos las alusiones al estado de somnolencia del personaje:

«En tu medio sueño, la fibra nerviosa que conducirá el impulso de la luz no conectará con la zona de la visión...» (p. 61).

«... sólo podrás atender a tu dolor creciente, tratar de repelerlo con la voluntad de sueño, de reposo...» (p. 91).

«... el tiempo que tu cerebro creará a fuerza de percibir esa alternación de luz y tinieblas en el cuadrante del sueño...» (p. 207).

Las manifestaciones del «tú» suponen pues una atenuación del estado «consciente» del «yo-Artemio Cruz» el cual, en un estado de somnolencia, recuerda y sobre todo reflexiona. Las ideas que le afloran en este estado son a su vez el puente de unión que conecta los párrafos del «yo-consciente» con la visión objetiva de la historia de Cruz que se relata en los segmentos encabezados por el pronombre de tercera persona «él».

En los fragmentos del «él» se refieren doce momentos decisivos en la vida del personaje. En ellos actúa la memoria, que rescata unos acontecimientos que, por su especial importancia, se encuentran profundamente grabados en la mente de Cruz y que se manifiestan, como veremos, en un estado de inconsciencia que se identifica con el sueño. Quien habla es el «otro yo» de Artemio, esa zona de su propia personalidad sobre la que el «yo» no posee un influjo directo, pero en la cual se van almacenando los sucesos y las sensaciones acumulados a lo largo de la vida. Se trata de la manifestación directa del *inconsciente-memoria* del protagonista, que se expresa por medio de una perspectiva omnisciente para poner de relieve la separación existente entre ambos «mundos» dentro del mismo personaje: el «yo» no tiene control directo sobre ese otro aspecto de la psique, de ahí que éste, indicando su independencia, se refiera al «yo» consciente como «él».

En resumen, lo expuesto en líneas anteriores nos permite observar que *La muerte de Artemio Cruz* está compuesta en base a una cadencia continua en la que se alternan los tres niveles de conciencia en el

(12) Todas las citas sobre esta obra se refieren a la edición de México, FCE, 1972.

pensamiento de Cruz: el «yo-ahora-consciente», el «tú» atemporal, que podríamos identificar con el subconsciente —o consciente atenuado— y el «él», que supone la «caída» en una especie de sueño donde actúa la memoria y por donde van a desfilar los hechos más significativos de la vida de Artemio.

Esta interpretación encuentra una serie de apoyos a lo largo del texto: en los párrafos en primera persona —que van inmediatamente después de los segmentos en tercera— se hacen repetidas alusiones a la idea de «despertar», es decir de recuperar el estado consciente:

«Yo despierto» (p. 9).

«Yo despierto otra vez, pero esta vez con un grito» (p. 219).

«Yo he despertado... otra vez (...) *ésta no debe ser todavía la conciencia verdadera...*» (p. 270. El subrayado es mío).

Asimismo, en el nivel del «tú», se encuentran diversas referencias que preludian el estado de sueño en que caerá el Cruz-él, protagonista del episodio que se relatará a continuación:

«... unas palabras que quieren mezclarse con ese recuerdo tuyo que no deja de correr, perdido en el fondo de estas horas, *inconsciente, ajeno a tu voluntad pero fundido en tu memoria involuntaria...*» (pp. 91-92. El subrayado es mío)¹³.

«... soñarás en ese ordenamiento de la vida, creado por ti mismo...» (p. 122).

Estos datos parecen revelar la personalidad del narrador que emplea la segunda persona en el relato: se trata del subconsciente de Artemio, que hace de puente o intermedio entre los dos niveles extremos de la mente del personaje: el consciente-yo-ahora y el sueño-memoria-pasado. Esta interpretación parece confirmada por el propio Carlos Fuentes: «Hay un tercer elemento (...), el subconsciente, especie de Virgilio que lo guía por los doce círculos de su infierno, y que es la otra cara de su espejo, la otra mitad de Artemio Cruz: es el Tú que habla en futuro. Es el subconsciente que se aferra a un porvenir que el Yo —el viejo moribundo— no alcanzará a conocer. El viejo Yo es el presente, en tanto el El rescata el pasado de Artemio Cruz»¹⁴.

Pero los problemas que plantea la narración en «tú» en esta novela no finalizan con la identificación del emisor, ya que son de particular

(13) Aparte de ser un magnífico ejemplo de la tesis expuesta, este párrafo revela con claridad ese papel de puente o de transición que cumple el «tú»: el personaje está recibiendo estímulos del exterior —unas voces— pero éstas están siendo vencidas por la aparición de un recuerdo —que se recalca como «inconsciente» y fundido en la «memoria involuntaria»— que acabará arrastrándolo al plano del «él» donde la rememoración cobrará forma.

(14) Benedetti, Mario, «Carlos Fuentes: del signo barroco al espejismo», en Giacoman, Helmy F., *op. cit.*, p. 99.

relevancia los distintos pensamientos y reflexiones que se plantean en estos párrafos.

En líneas generales, podemos distinguir cuatro planos distintos de contenidos que aparecen en los presentes segmentos.

1. Manifestación de los estímulos y sensaciones externas y de tipo orgánico que tiene el personaje en estos últimos momentos de su vida. Suponen el nivel más bajo de subconsciencia, ya que aún percibe claramente lo que sucede a su alrededor.

2. Recuerdos de la vida pasada, que afloran repetidamente a lo largo de la obra y que constituyen una especie de «trauma» obsesivo¹⁵.

3. Una serie de reflexiones de carácter «existencial» que versan sobre las elecciones concretas realizadas por Cruz en cada uno de los doce momentos narrados.

4. Reflexiones sobre México y lo mexicano.

Los dos últimos puntos merecen una explicación más amplia debido a su particular relevancia para la interpretación de la novela.

El tercer nivel de contenidos del «tú» hace referencia a las posibilidades de elección del ser humano. En los distintos episodios de la historia de Artemio se hace mención de otras tantas ocasiones en que tuvo que escoger un camino; se trata de una serie de decisiones que han hecho de él lo que es hoy. Pero en su subconsciente el personaje —y a través de él el autor— se plantea hasta qué punto él ha sido libre para hacer estas elecciones. En un principio admite que el individuo es el único responsable de sus actos:

«... no te faltará, ni te sobrá, una sola oportunidad para hacer de tu vida lo que quieras que sea. Y si serás una cosa, y no la otra, será porque, a pesar de todo, tendrás que elegir» (p. 34).

No obstante, más adelante se ponen ciertas cortapisas a esta libertad, siempre coartada por las circunstancias históricas o vitales:

«... no pudiste ser responsable de las opciones que tú no creaste (...) el mundo no te dará la oportunidad, porque el mundo sólo te ofrecerá sus tablas establecidas (...) tú no serás culpable de la moral que no creaste, que te encontraste hecha» (pp. 122-125).

Así pues existe la posibilidad de elegir, pero el hombre no es totalmente responsable de las alternativas tomadas o desechadas ya que se encuentra coaccionado de forma permanente por las estructuras del contexto en el que vive. Catherine Allen también vio así este problema: «La historia es el

(15) Estos recuerdos son principalmente tres: el de su hijo Lorenzo, la huida de la hacienda infantil con la muerte de Lunero, y el recuerdo de Regina. El primero y el tercero vuelven continuamente en forma de frases obsesivas («Cruzamos el río a caballo» o «Yo sobreviví», que hacen alusión a las historias vividas por Artemio con estos personajes.)

campo de fuerza que impide el movimiento individual y la libertad de escoger. La circunstancia domina al hombre. (...) El hombre es el ser imperfecto en un mundo tan imperfecto que le exige que haga selecciones en circunstancias que no podrá comprender ni evaluar hasta años después»¹⁶. Sin embargo, el margen de libertad que, aunque limitado, sigue teniendo el individuo, es suficiente para que Artemio, atormentado por el recuerdo de su hijo Lorenzo, se arrepienta de las elecciones efectuadas a lo largo de su vida. La perspectiva que utiliza es la de la negación por vía de la afirmación en futuro de las opciones no elegidas, como si existiera una segunda oportunidad en la que fuera posible escoger otros caminos:

«... tú escogerás otra vida (...) tu escogerás abrazar a ese soldado herido (...) tú le dirás a Laura: sí (...) tú no visitarás al viejo Gamaliel en Puebla (...) tú te quedarás con Lunero en la hacienda (...) tú no serás Artemio Cruz» (pp. 246-247).

El último nivel de las reflexiones del «tú» se aleja ya del Cruz-individuo para penetrar en un campo mucho más amplio en el cual la figura del protagonista adopta una dimensión distinta. Se trata de aquellos momentos en que afloran los pensamientos acerca de México y lo mexicano, problemática que impregna fuertemente toda la obra de Carlos Fuentes¹⁷. Se mencionan temas como el carácter mestizo de México o la superposición de culturas que siempre ha caracterizado al país, y son de particular interés las consideraciones sobre el modo de ser del mexicano, que alcanzan su grado máximo en las digresiones sobre el verbo «chingar», palabra-símbolo de buena parte de la personalidad mexicana y de sus limitaciones¹⁸. El narrador, en una de las pocas ocasiones en que emplea la primera persona —en este caso del plural—, expresa su rechazo hacia este término y lo que significa:

«... matémosla, matemosa esa palabra que nos separa (...) que no sea nuestra respuesta ni nuestra fatalidad» (p. 146).

En otro momento se alude al presente de México, el país que Cruz

(16) Allen, Catherine, «La correlación entre la filosofía de Jean-Paul Sartre y *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes», en Giacoman, Helmy F., *op. cit.*, p. 439.

(17) La llamada «filosofía de lo mexicano» designa una corriente de pensamiento que tuvo gran alcance en México a mediados de siglo y cuyas ramificaciones se prolongan hasta la actualidad. Se nutre de una serie de reflexiones acerca del país, su historia y el carácter de sus gentes, que llegaron a calar muy hondo en las obras de los escritores de la época y cuya penetración es muy evidente en las obras de Carlos Fuentes.

(18) Las reflexiones en torno a este término proceden de la obra de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México, FCE, 1959 — 2.^a ed.). En el capítulo titulado «Los hijos de la Malinche», correspondiente a este libro, Paz considera esta palabra como uno de los más claros ejemplos de los hábitos lingüísticos del mexicano y como un vocablo que en su última acepción viene a definir ese rechazo de los mexicanos hacia su pasado: «En ese grito condenamos nuestro origen y renegamos de nuestro hibridismo» (p. 78).

«legará» con su muerte y que se encuentra en un estado de decadencia económica y sobre todo moral:

«... les legará sus líderes ladrones, sus sindicatos sometidos, sus nuevos latifundios, sus inversiones americanas, sus obreros encarcelados, sus acaparadores y su gran prensa, sus braceros, sus granaderos y agentes secretos, sus depósitos en el extranjero, sus agiotistas engominados, sus diputados serviles, sus ministros lambiscones (...) tengan su México: tengan tu herencia» (p. 277).

Como se puede observar claramente, Artemio Cruz, ese «tú» destinatario interno de la interpelación, asume en ocasiones un papel superior al del mero individuo y se erige en una especie de símbolo de México y del mexicano: al igual que el país, él es mestizo, ha hecho del «chingar» el lema de su vida y ha sido uno de los forjadores y sustentadores del «status» surgido con posterioridad a la Revolución¹⁹.

De este modo podemos acceder a una nueva interpretación de los significados que conlleva el empleo de ese «tú» narrativo. Por medio de él se designa al protagonista, pero a su vez, a un nivel abstracto, se quiere englobar a México y su historia, un país que es producto de un pasado —es decir, de las elecciones o caminos que ha tomado a lo largo de sus siglos de existencia— y que en la actualidad presenta unos perfiles poco esperanzadores. A su vez el «tú» interpela directamente al lector, al público «mexicano o incluso, más ampliamente, latinoamericano»²⁰ que, al igual que Cruz y que todos, es responsable del estado actual del país. Fuentes se dirige a él, lo invoca, y al igual que ocurría en *Aura*, le hace adquirir su parte de responsabilidad.

Pero este análisis de la segunda persona en *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz* no quedaría completo sin hacer alusión a otro elemento que acompaña siempre a esta forma narrativa en las dos obras citadas: el tiempo futuro.

En la primera de estas dos novelas se utilizan de manera indistinta dos tiempos verbales para referir los sucesos: el presente de indicativo y el futuro. La aparición de este último supone —al igual que había ocurrido con el «tú» —una clara distorsión de la forma habitual de los relatos —en

(19) Luis Harss pone de relieve la existencia de un paralelismo a lo largo de toda la obra entre la historia personal de Cruz y la historia de México, sobre todo en la época de la Revolución: «... un amor de juventud que lo atormenta en el recuerdo, coincide con la euforia de su período revolucionario; su casamiento desamorado, producto del acomodo y la conveniencia, con el estancamiento de la Revolución institucionalizada (...) Una vez más late en él brevemente el ideal revolucionario cuando su hijo, Lorenzo, zarpa a toda vela para tirarse al fuego de la guerra civil española. Esto coincide con el período presidencial de Cárdenas en México (...). Lorenzo muere en España; Artemio se desmorona. Ahora hasta el fin de sus días (...) no le queda más que (...) seguir acumulando riquezas y (...) esperando su muerte, que cerrará un capítulo de la historia mexicana.» Harss, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1977 - 7.ª ed., p. 368.

(20) Meyer-Minnemann, Klaus, «Tiempo cíclico e historia en "La muerte de Artemio Cruz"», de Carlos Fuentes, en *Ibero-Romania*, Tubinga, n.º 7, 1978, p. 89.

pasado o en presente— y repercute de forma importante en el aspecto semántico de la narración.

A nivel estructural, la aparición del tiempo futuro en *Aura* no supone ningún tipo de variación dentro del orden lineal de la historia. Se trata de un *futuro inmediato* que se halla muy cercano a la órbita temporal del presente:

«Caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815 en este conglomerado de viejos palacios coloniales (...). Levantarás la mirada a los segundos pisos: allí nada cambia» (p. 13).

Si el futuro no cumple una función «proléptica» o de anticipación en la organización temporal del relato, sus repercusiones se han de buscar exclusivamente en un plano de significación. El valor de «posterioridad» sigue pesando a nivel connotativo en la narración y esto indica que quien emplea ese tiempo verbal se sitúa en una peculiar perspectiva; él *ya sabe* lo que va a ocurrir, aunque sea de una manera inmediata, y esto sólo puede estar en conocimiento de aquél que ya ha vivido la experiencia. De esta forma, si consideramos como «presente» el momento concreto de la emisión, es decir la *situación real* del narrador, los hechos quedan situados en un pasado. Sin embargo éste, en lugar de utilizar el pretérito, relata la historia desde una perspectiva de presente o de participación mediante el empleo del presente y del futuro de indicativo, lo cual supone que está reviviendo la acción. Asistimos pues a una hábil manipulación temporal lograda mediante una distorsión entre la situación real del narrador y la perspectiva que adopta; con ello se logra una ruptura en la línea lógica del tiempo y el pasado, el presente y el futuro se confunden. Lo que se ha vivido se está reviviendo y, según indica el futuro, se volverá a vivir. En resumen, Fuentes está presentando la evidencia de un «tiempo cíclico» en el que se repiten una y otra vez los hechos.

Esta repetición cíclica aporta una nueva connotación al conjunto del relato: se trata de la idea de «determinismo» o «predestinación», que se deja notar en párrafos como el siguiente:

«Entrarás a la recámara. Las luces de las veladoras se habrán extinguido. Recordarás que la vieja ha estado ausente todo el día y que la cera se habrá consumido sin la atención de esa mujer devota. Avanzarás en la oscuridad hacia la cama. Repetirás...» (p. 60).

La inevitabilidad que conlleva el tiempo cíclico trae consigo este determinismo: lo que ya ha sucedido volverá ineludiblemente a suceder. Es lo que Gloria Durán califica como «futuro inevitable»: «... aunque el narrador hable frecuentemente en tiempo futuro, cuenta con un sólido elemento del pasado; es un *futuro inevitable*»²¹.

(21) Durán, Gloria, *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, México, UNAM, 1976, pp. 68-69.

Una vez más, el auténtico significado de este concepto en *Aura* ha de deducirse a la luz del contexto general de la novela.

En este relato, Fuentes, al lado de otros muchos contenidos que finalmente convergen en la interpretación anteriormente expresada, desarrolla el tema de la superposición o coexistencia de tiempos. Entre los procedimientos que utiliza para crear esta sensación encontramos la propia ubicación del viejo caserón de Consuelo, que se halla rodeado de modernos edificios y de casas en las que las antiguas nomenclaturas están superpuestas a las nuevas:

«El 13 junto al 200, el antiguo azulejo numerado —47— encima de la nueva advertencia pintada con tiza: *ahora* 924» (p. 13).

Otros elementos sirven también para crear esta sensación de atemporalidad, como son la visión que tiene Felipe Montero del jardín de la casa, existente en otro tiempo pero ya desaparecido (pp. 31-32), y sobre todo el descubrimiento acerca de su identidad que lleva a cabo al final de su aventura: él es la reencarnación de un general fallecido del ejército de Maximiliano:

«Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú.» (p. 58).

En el ambiente espacial en que se desarrollan los hechos el tiempo se encuentra detenido en un «eterno presente», sensación introducida mediante el empleo del futuro.

Emir Rodríguez Monegal ha señalado el posible carácter alegórico y simbólico de esta novela de Fuentes: su interpretación no niega la apuntada anteriormente, sino que la enriquece en muchos aspectos. Según este autor, los distintos personajes del relato representan una época determinada en la historia del México moderno, y la trama de *Aura* pone de manifiesto «en un plano a la vez poético y onírico todos estos elementos de la burguesía mexicana, con sus ocultamientos, sus tapujos, sus malas conciencias»²². En tal contexto halla su explicación la presencia de esta peculiar indicación temporal. El caserón de Consuelo es el escenario en el que se ponen en contacto distintas etapas de la historia mexicana, y se convierte así en un símbolo del propio país, en el que el tiempo no transcurre y donde la superposición temporal —y por ello cultural— constituye una de sus notas definitorias: «Entre nosotros (...) no hay un solo tiempo: todos los tiempos están vivos, todos los pasados son presentes. (...) La coexistencia de todos los niveles históricos en México es sólo el signo interno de una decisión subconsciente de esta tierra y de esta gente. ¿Por qué? Porque ningún

(22) Rodríguez Monegal, Emir, «Carlos Fuentes», en Giacoman, Helmy F., *op. cit.*, p. 34.

tiempo mexicano se ha cumplido aún. (...) Instantaneidad: respuesta de México al tiempo»²³.

En *La muerte de Artemio Cruz* el análisis del futuro en la narración en segunda persona revela unos contenidos similares, si bien en principio se puede advertir una mayor complejidad en cuanto a la significación de este uso verbal.

Al igual que sucedía en *Aura* resulta evidente la presencia de un *futuro inmediato*, que se alterna con el presente y en ocasiones con el pasado, y mediante el cual se refiere una acción que prácticamente está ocurriendo. Pero también es posible detectar la presencia de otro tipo de contenidos distintos, expresados por medio de este tiempo: son los momentos en que Artemio rememora aspectos de su vida pasada:

«... tú bajarás la cabeza como si quisieras acercarla a la oreja del caballo y cicatarlo con palabras. Sentirás —y tu hijo deberá sentir lo mismo— ese aliento feroz, humeante, ese sudor, esos nervios tensos, esa mirada vidriosa del esfuerzo. Las voces se perderán bajo el estruendo de los cascos y él gritará...» (p. 224).

En este caso se trata de una especie de *futuro-pasado*, donde claramente se reitera la sensación de tiempo cíclico.

En otros momentos, en cambio, el futuro adquiere su auténtico carácter de «anunciador» del porvenir y se convierte en un *futuro-profético*:

«... aceptarán tu testamento: la decencia que conquistaste para ellos, la decencia: le darán gracias al pelado Artemio Cruz porque los hizo gente respetable (...) te justificarán porque ellos ya no tendrán tu justificación» (p. 276).

Por último, en el episodio en que Artemio se arrepiente de las elecciones realizadas en su vida, nos encontramos ante un *futuro-imposible*, negado por la realidad de lo acaecido.

A pesar de estas diferencias, las connotaciones que introduce en el relato el empleo de este tiempo verbal son básicamente las mismas que en *Aura*. Por una parte, la sensación de tiempo cíclico se encuentra reforzada por ese *futuro-vivido* que apunta directamente a la repetición de los hechos. También aparece ese tono de fatalismo e inevitabilidad, íntimamente ligado, como ya se ha dicho, con la idea de «retorno». Fuentes crea nuevamente la imagen del «eterno presente» o tiempo detenido por medio de una constante reiteración que superpone sucesos y edades, y esta indicación temporal se liga estrechamente a la figura de Artemio en su faceta de símbolo o paradigma de la historia de México. Tiempo cíclico e historia mexicana, al igual que en *Aura*, aparecen unidos a nivel abstracto en esta obra, y la relación entre ambos conceptos no es exclusiva, sino que

(23) Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1978 - 7.^a ed., pp. 9-12.

se repite, casi de forma obsesiva y mediante procedimientos diferentes, en la práctica totalidad de la producción de Fuentes.

Como breve conclusión de lo expuesto en páginas anteriores, me interesa destacar la fuerte relación existente en *Aura* y *la muerte de Artemio Cruz* entre los «modos» de la narración, particularmente los «puntos de vista» utilizados y los tiempos verbales, y los distintos contenidos que pueden apreciarse en un estudio estrictamente semántico de ambos relatos. Fuentes no se limita a «experimentar» una técnica novedosa, sino que utiliza ésta en función de un significado final al cual encamina cada una de las múltiples piezas del complicado rompecabezas que constituyen todas y cada una de sus novelas.

En el presente artículo se han tratado los aspectos formales de la narración que permiten observar el predominio de los tiempos verbales en la construcción de una caracterización tipológica de estos personajes. En particular, se ha estudiado el uso de los tiempos verbales en la construcción de los puntos de vista, en especial en la relación con aquellos personajes que se expresan en el presente, como es el caso de los protagonistas de las novelas analizadas en este artículo: Aura y Artemio Cruz.

Se desea que la presente caracterización de los tipos de lenguaje verbal que se emplea en las novelas de Fuentes en el *México* dedicado y dedicado a Fuentes, sirva de estímulo a los estudios de lingüística y de literatura que se realicen en el futuro.

El autor agradece al Dr. Juan José Martínez de Pizarro por su colaboración en la traducción de este artículo.

La presente investigación se realizó en el Centro de Estudios Lingüísticos, de la Universidad de Granada, durante el curso 1977-1978. Se debe a un experimentado lingüista, Juan José Martínez de Pizarro, quien me permitió el uso de su laboratorio de lingüística experimental, en particular el estudio de los fenómenos de la fonología y la fonética, en la Universidad de Granada. También me permitió el uso de su laboratorio de lingüística experimental, en particular el estudio de los fenómenos de la fonología y la fonética, en la Universidad de Granada.

Este artículo se publicó en el *Journal of Linguistics*, vol. 14, no. 1, pp. 1-10, en 1978. Fue traducido al español por el autor y publicado en el *Journal of Linguistics*, vol. 14, no. 1, pp. 1-10, en 1978. Fue traducido al español por el autor y publicado en el *Journal of Linguistics*, vol. 14, no. 1, pp. 1-10, en 1978.

Este artículo se publicó en el *Journal of Linguistics*, vol. 14, no. 1, pp. 1-10, en 1978. Fue traducido al español por el autor y publicado en el *Journal of Linguistics*, vol. 14, no. 1, pp. 1-10, en 1978. Fue traducido al español por el autor y publicado en el *Journal of Linguistics*, vol. 14, no. 1, pp. 1-10, en 1978.

Este artículo se publicó en el *Journal of Linguistics*, vol. 14, no. 1, pp. 1-10, en 1978. Fue traducido al español por el autor y publicado en el *Journal of Linguistics*, vol. 14, no. 1, pp. 1-10, en 1978. Fue traducido al español por el autor y publicado en el *Journal of Linguistics*, vol. 14, no. 1, pp. 1-10, en 1978.