

**La retórica de la herida: cuerpo y revolución
en *La muerte de Artemio Cruz***

LUIS MALDONADO
Georgetown University

El cuerpo de Artemio Cruz se ejecuta: se ejerce y desarticula en la fragmentación fisiológica de la novela. El rostro del agonista se observa a sí mismo en una medalla que altera su sintaxis corporal, seccionándolo en tres pedazos irreconciliables: “Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio” (1962: 115). Con una mueca triplicada y asimétrica, “el ojo muy cerca de la oreja”, Artemio se descubre habitando un cuerpo patéticamente cubista, un anatómico hipérbaton que lo reconfigura y desfigura. El espejo de la cartera adquiere las propiedades de una mesa de disección en la que el personaje se vuelve una lista de órganos sin cuerpo: inventario de una facialidad que lo abandona al hacerse pedazos, al demostrarlo, al enseñarle su minuciosa monstruosidad:

Soy este ojo abultado y verde entre los párpados. Párpados. Párpados. Párpados aceitosos. Soy esta nariz. Esta nariz. Esta nariz. Quebrada. De anchas ventanas. Soy estos pómulos. Pómulos. Donde nace la barba cana. Nace. Mueca. Mueca. Soy esta mueca que nada tiene que ver con la vejez o el dolor [...] Con los colmillos ennegrecidos por el tabaco (1962: 115).¹

¹ La hiperconciencia corporal del personaje se refleja claramente en este párrafo en el que la palabra cuerpo se repite ocho veces, sin contar las referencias corporales: rostro, ojos, nariz, boca, párpados, pómulos, oreja, miembro, barba, colmillos, brazos, respiración, circulación, mueca.

El texto espejea la violencia de esa fracturación, impone su físico, lo que Lanin A. Gyurko llamará su “exoesqueleto”.² *La muerte de Artemio Cruz* está hecha de un cuerpo textualmente fraccionado en el que se concreta la correspondencia de una doble desfiguración. Como analiza Gyurko: “Las diversas facetas reflejan —física y moralmente— la distorsión moral de Cruz, oscurecen la estructura de la novela, en la que Cruz mismo aparece en sólo fragmentos” (1974: 30).³ Por un lado la novela desestabiliza la noción unívoca del cuerpo humano; y por otro lado ensaya la experimentación estructural del género, dislocando la lógica lineal de las tradicionales *ficciones fundacionales*. Como ha señalado Loveluck, *La muerte de Artemio Cruz* se inserta en una categoría de novelas como *Paradiso*, *La casa verde* y *Cien años de soledad*, en cuyos textos se lleva a cabo un “ataque y desintegración de las formas narrativas establecidas” (1974: 1067). Con la misma voluntad innovadora, Fuentes descentraliza la linealidad temporal y espacial de la narración del mismo modo en que la narración quiebra la morfología del cuerpo. La experimentación y el aparente desorden, sin embargo, no impiden que la novela tenga una perfecta geometría arquitectónica basada en la asimetría armoniosa entre espacio y tiempo novelesco, y profundidad (interioridad) y superficie anatómica del personaje.

Notablemente corpóreos son además los gestos sintácticos del lenguaje. En un estudio sobre el cuerpo del texto en la novela moderna, Gliserman indica que “la cualidad física de las oraciones es elocuente: son el lenguaje corporal del lenguaje. Esta cualidad física no está ausente en las frases occidentales, se le encuentra al indagar la forma sintáctica como un entramado de redes semánticas” (1996: 10-11).⁴ El (des) orden de palabras, oraciones y capítulos en *La muerte de Artemio Cruz* está visiblemente relacionado con sus “redes semánticas”. Aquí, igual que en el campo de las comunicaciones para McLuhan, “el medio es el mensaje”. Es en la arquitectura corporal de la novela donde salen a la superficie sus significaciones. El texto está escrito *sobre* el

² “The structure is visible on the surface, like a literary exoskeleton” (30).

³ “The facets of the purse capturing the physical and, symbolically, the moral distortion of Cruz, adumbrate the structuring of the novel, in which Cruz’s self appears only in bits and pieces”.

⁴ “The physical qualities of the sentences are expressive: they are the body language of language [...] That physical quality is not absent in Western sentences; it is found by looking at the syntactic form as crossed with various semantic networks”.

cuerpo en un discurso herido de elipsis, guiones, frases cortas y cortadas, enumeraciones caóticas, retazos de diálogos, quiasmos temporales y espaciales. Gesticulaciones estructurales en las que lo corpóreo y lo textual se imbrican en un estilo. De ahí que la famosa analogía de Deleuze y Guattari siga teniendo vigencia: “el estilo es el cuerpo”. La intensa relación del lenguaje y el cuerpo es, por lo tanto, “fundamental y fundacional, simbiótica y sinérgica” (Gliserman 1996: 2).⁵

Esta disposición física de la novela se refleja en el lenguaje del delirio de la primera persona de Artemio, un flujo de palabras inconexas, iterativas, cíclicas, atemporales, vacías de referencialidad. El lenguaje delirante es en efecto el lenguaje del cuerpo enfermo. Igual que el discurso del esquizofrénico, el delirio prescinde de toda coherencia temporal y espacial, y las palabras se suceden de forma fragmentada por debajo de los filtros racionales del sujeto. El delirio no puede sino decir la enfermedad misma, relatar el estado crítico del cuerpo. Discurso en crisis que a su vez es la voz anatómica de la enfermedad. En *The Wounded Storyteller*, Arthur W. Frank explica esta idea desde el punto de vista clínico: “El cuerpo enfermo no está callado —habla elocuentemente a través del dolor y los síntomas— sino que está inarticulado” (1995: 2).⁶ Elipsis, balbuceos, repeticiones, interjecciones, componen los gestos sintácticos del lenguaje delirante de Artemio. Cruz es precisamente ese lenguaje y ese cuerpo (en estado) crítico:

Ayer no. Esta mañana. Artemio Cruz. No enfermo: no. No Artemio Cruz no. Otro. En un espejo colocado frente a la cama del enfermo. El otro Artemio Cruz está enfermo: no vive: no, vive. Artemio Cruz vivió. Vivió durante algunos años... Años no añoró: años no no (118).

En su análisis del narrador herido, Frank clasifica este tipo de relato como “el caos narrativo”. Según el profesor de sociología, “el contador de relatos caóticos es, predominantemente, el narrador herido” (98).⁷ Además del carácter físico, la herida desarrolla una forma, aunque verbal, desordenada de expresarse. Como indica su nombre, el relato caó-

⁵ “Fundamental and foundational, symbiotic and synergistic”

⁶ “The ill body is certainly not mute —it speaks eloquently in pains and symptoms— but it is inarticulate”.

⁷ “The chaos narrative”. “The teller of chaos stories is, preeminently, the wounded storyteller”.

tico supone la ausencia del orden narrativo, es decir, produce un discurso que autosocava las expectativas racionales de la narración. La narrativa del caos en realidad expone la imposibilidad del paciente para construir de forma coherente el relato de su condición. El lenguaje en caos relata una anti-narración:

Si narrativa implica una secuencia de eventos conectados entre sí en el tiempo, el caos no es narrativa, cuando hablo de caos narrativo me refiero a lo anti-narrativo del tiempo no secuencial, el decir sin mediación, y hablar de uno mismo sin tener conciencia de uno mismo (1995: 98).⁸

La comunicación se suspende; el lenguaje descomunica al sujeto. La enfermedad desarticula la cohesión del discurso y éste no puede relatar más que su propia patología semántica, la obtusa elocuencia que relata el dolor. Quien habla no es Artemio Cruz sino (para usar el título del libro de Elaine Scarry) *The Body in Pain*. Para Scarry, el dolor tiene una relación destructiva con el lenguaje: “El dolor físico no se resiste simplemente al lenguaje sino que activamente lo destruye” (1985: 4).⁹ A menudo, la huella que marca la destrucción a la que queda reducido el lenguaje es la interjección.

Ay, con un grito. Ay, grito. Ay, sobreviví. Regina, me duele, me duele. Regina me doy cuenta que me duele [...] No puedo, no puedo, no elegí, el dolor me dobla la cintura, me toco los pies helados, no quiero esas uñas azules, mis nuevas uñas azules, aaaah-aaaay... (118).

La imposibilidad de expresar el dolor hace que el lenguaje se trunque. En este caso, la prolongada interjección es el grito desesperado de esa incomunicabilidad, el fútil intento de una catarsis por medio de la acentuación queda del significante. La autora concluye que el dolor no sólo destruye el lenguaje sino que provoca en el sujeto “una reversión inmediata a un estado anterior al lenguaje, al de los sonidos y gritos

⁸ “If narrative implies a sequence of events connected to each other through time, chaos stories are not narratives. When I refer below to the chaos narrative, I mean an *anti-narrative* of time without sequence, telling without mediation, and speaking about oneself without being fully able to reflect on oneself”.

⁹ “Physical pain does not simple resist language but actively destroys it”.

que el ser humano emite antes de aprender el lenguaje” (4).¹⁰ Ese “ay” primigenio lo devuelve en su lecho de muerte a la violación que le dio vida; en él se agolpan de forma violenta todas las heridas y todos los dolores infligidos que ahora lo reclaman desde el interior de su cuerpo. Expresión a la vez muda y saturada de significado. Gemido de la violación, del nacimiento y de la muerte.¹¹ Pero también reverso de su poder: el “ay” de su impotencia.

En su desarticulación, lenguaje y cuerpo se articulan en una misma violenta exterioridad. Al fundirse, la asociación texto/cuerpo se anula en la reiteración de los significantes. Esta correspondencia de superficies subraya aún más el carácter corporal del lenguaje. La siguiente oración de Martin Gliserman describe la mecánica de ese perfecto ensamblaje: “El lenguaje se encarna y encaja en el cuerpo, y el cuerpo es encarnado y encajado en el lenguaje” (1996: 1).¹² El cuerpo del texto y el cuerpo textual comulgan en un mismo lenguaje, una misma elocuencia gestual.

En “*Réflexions simples sur le corps*”, Paul Valéry desmonta la noción total del cuerpo único y propone en su lugar una tricorporalidad. El primer cuerpo es “Mi-cuerpo”, la masa asimétrica que alcanza a ver mi vista y que no tiene pasado sino que es una presencia que vivo siempre en el presente. El segundo es la envoltura uniforme que ven los demás y la que me devuelve el espejo o las fotos, el cuerpo “que fue tan querido para Narciso”; el tercero es el anatómico, carente de unidad, cuyas funciones me escapan y al que solo conozco en pedazos, a través de los médicos (1957: 926-929). La historia de Artemio Cruz es precisamente la narración irreconciliable de esos tres cuerpos: el cuerpo enfermo de “brazos alargados sobre las sábanas”, “piernas abiertas” y “pecho dormido” que él contempla tendido en su cama; el rostro especular en la medalla que lo devuelve a un orden imaginario; y el cuerpo arterial en el que “este médico mete sus dedos” (116). Cada uno de sus cuer-

¹⁰ “An immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned”.

¹¹ La muerte de Lunero escuchada por el niño Artemio también dramatiza esta relación imposible entre el lenguaje y el dolor: “Tú escucharás el ‘aooo’ prolongado de Lunero” (403).

¹² “Language is embodied and embedded in the body, and the body is embodied and embedded in the language”.

pos lo abandona. El primero se independiza de su voluntad y deja de responderle: “alargué la mano y arrojé —también sin quererlo— el teléfono al piso” (115). Frente al vidrio de la cartera Artemio se descubre ajeno y seccionado, y ruega que su rostro y su cuerpo le sean devueltos. El tercer cuerpo se le va rebelando por dentro sin que él pueda descifrar lo que Valéry llamaría “criptogramas histológicos” de su interioridad. Artemio se ha extraviado en su propia piel y ya ni siquiera puede detener sus más íntimas secreciones: orina sin saberlo, es incapaz de contener el fluido de su nariz, la saliva de su boca. Irremediablemente sucumbe a la tiranía de su propia arteria: “Ese repliegue de células adiposas, dejará de ser irrigado por la gruesa arteria del río celaico de tu sangre que alimenta tu estómago y el intestino...” (193). Problema de irrigación: Artemio se va secando por dentro. La trayectoria de su vida comienza en la selva y termina en el desierto profundo de su intestino. De forma progresiva la incomunicación líquida de sus arterias producirá la deshidratación de la memoria del personaje. Sintomático es el orden alucinatorio de su lenguaje y de sus recuerdos. La frase “cruzar el río” que tanto le vuelve a la memoria sin contexto alguno adquiere un carácter analógico fatal. El río que irrigaba la selva y que constituía la meta final de las carreras con su hijo se transforma en el “río celaico” que deja de alimentar su cuerpo, convirtiéndose en la frontera que su arteria no podrá cruzar: “Durante setenta y un años tu arteria mesentérica pasará, presionada, por esta prueba, por este salto mortal. Hoy ya no podrá” (194).

El cuerpo transgrede la voluntad del sujeto, la subyuga. Reclama la microfísica de su poder. La batalla sale de los espacios rurales y urbanos y se introduce en las entrañas del moribundo. El tercer cuerpo se presenta como el escenario de la rebelión final. A través del ojo narrativo¹³ de la segunda persona el lector presencia el minucioso drama anatómico en el que se va consumiendo el personaje. El narrador adopta la “mirada anatómica” que Romanyshyn define en *Technology as Symptom and Dream*, una visión que aísla y fragmenta el cuerpo haciendo

¹³ En su análisis de la forma en la novela, Loveluck analiza “el ojo de la cámara” en la narración. Para él, la estructura del texto es análoga a la de una película: “El lector se enfrenta con montajes, cortes violentos, flashbacks, superimposición de planos, veloces pasos de escena a escena; se ve obligado a seguir al novelista —al desplazarse del ojo de la cámara— en sus tomas y audaces encabalgamientos” (Loveluck 1077).

de éste un objeto espectacular (1989: 115). Membrana, células, arteria y sangre se convierten en los agentes de la acción y en los sujetos de un lenguaje médico tan ajeno para Artemio como su propia anatomía. El cuerpo pierde toda predecibilidad. Sus órganos lo toman y lo sitian desde adentro, como un íntimo caballo de Troya. Establecen redes de comunicaciones, circulan sus signos, bloqueando salidas y entradas, obstruyendo suministros vitales. La narración lo desnuda de su piel para mostrarnos la obscena hostilidad de su verdad anatómica. Su cuerpo se convierte en el invencible enemigo que nunca tuvo. Como explica Gyurko: “Aunque Cruz ha vencido a todos sus enemigos externos, es conquistado por el ser fisiológico que de repente se impone violentamente sobre Cruz; de la misma manera que él se ha impuesto sobre otros” (1974: 364).¹⁴

Esta noción de un cuerpo, en palabras de Pascal, “lleno de miembros pensantes”,¹⁵ en el que la parte se resiste a la representación total,¹⁶ a la sinécdoque, reclamando una función soberana, se ejemplifica también en el encuentro amoroso entre Regina y Artemio, como si la sexualidad y la muerte exigieran discursos (an)atómicos, en los que la fracción se sobreimpone a la totalidad:

Las uñas hicieron un ruido de gato entre las sábanas; las piernas volvieron a levantarse, ligeras, para apresar la cintura del hombre. Los labios buscaron el cuello. Las puntas de los senos temblaron alegremente [...] Su mano descendió al sexo del hombre... (168).

Narrativamente, la agencia de este encuentro sexual entre Regina y Artemio la llevan a cabo los miembros corporales, son éstos los que provocan y los que reciben la acción. Así como Artemio se reconoce quebrado en el espejo: “soy este ojo... Párpados... soy esta nariz... Soy estos pómulos...” (9); también Regina se disgrega en uñas, pier-

¹⁴ “Although Cruz has defeated all of his external enemies, he is conquered by [...] the physiological self that suddenly imposes itself violently upon Cruz just as he throughout his life has imposed himself upon others”.

¹⁵ Epígrafe citado en *The Body in Parts*: “Members. Begin There [...] imagine the body as a body full of thinking members” (1985: xi).

¹⁶ “A part is a body cohearing or cleaving to the whole. ‘Cleaving’, a word suggesting at once conditions of attachment and detachment, encapsulates the contradictory impulses evident within medical anatomies about the dissection, representation, and elaboration of single body parts” (Hillman: xv).

nas, labios, manos. Órganos que le dan al lenguaje un carácter performativo. Ponen en escena la coreografía corporal de la seducción. El cuerpo se desensambla y el sujeto sucumbe a las esferas autónomas de una corporalidad múltiple. Roland Barthes lo expone en palabras simples: “mon corp n’a pas les mêmes idées que moi”: mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo (1973: 30). O como refiere Gliserman: “El cuerpo tiene una mente y una memoria propia y una articulación propia en nuestro multívoco lenguaje” (10).¹⁷

El fracaso de la conciliación de la trinidad corporal que propone Valéry tiene aquí, desde luego, significaciones tanto míticas como históricas. Es el cuerpo de Artemio Cruz, en pugna consigo mismo: la lucha de sus facciones genealógicas: Cortés, Quetzalcóatl y el espíritu de la modernidad tratando de fundirse en un todo orgánico que no exija el sacrificio de una de las partes.¹⁸ Pero también es el cuerpo geopolítico de la revolución, ambos marcados por el mismo deseo, pero también por la misma herida de la violación.

La fragmentación del cuerpo en la novela no se limita al protagonista. *La muerte de Artemio Cruz* es una novela de cuerpos violados, fusilados, lacerados, desmembrados, descuartizados. Ya sea la guerra colectiva o la violencia individual, las consecuencias nefastas de ambas dejarán sus huellas en los cuerpos. Es en el espacio del tejido humano en el que la violencia escribirá sus signos. Esta interrelación violencia-cuerpo es para Gliserman fundamental en la novela moderna: “En novelas en que la violencia es un tema central, el cuerpo, como agente y recipiente, es también explícito y temáticamente dominante” (36).¹⁹ Los ejemplos en *La muerte de Artemio Cruz* son explícitos al respecto:

...el soldado era de la tropa revolucionaria y cargaba sobre su espalda otro cuerpo, un saco sangriento, desbaratado, con el brazo coagulado. (181)
Sólo iluminaron los tobillos del cuerpo caído de Gonzalo Bernal, por donde empezaron a correr los hilos de sangre.... (295).

¹⁷ “The body has a mind and memory of its own and an articulation of its own in our multivoiced language”.

¹⁸ Explica Carlos Fuentes en *Nuevo tiempo mexicano*: “La Revolución mexicana fue un intento —el mayor de nuestra historia— de reconocer la totalidad cultural de México, ninguna de cuyas partes era sacrificable” (1994: 63).

¹⁹ “In novels in which violence is a central theme, the body as agent and recipient is also explicit and thematically dominant”.

El yaquí estaba sentado, con el cuerpo contra el paredón; su espalda había dejado una firma rayada sobre la lona de la camilla (297).

Zagal, riendo, hizo un gesto de amistad con la mano cuando dos tiros repetidos le atravesaron el estómago (297).

A estos pasajes se añaden otras referencias igualmente violentas: los ojos de Regina como “una cicatriz”, el hablar “cortante” de Artemio, los ojos “penetrantes” de Remigio Páez, el disparo de fusil en la espalda de Lunero, los heridos que Artemio abandona en el camino, la violación de su madre Isabel Cruz, la violación de Regina y, uno de los más brutales, la descuartización a machetazos de Atanasio: “...pero ya no pude ver cómo los cuatro hombres fueron acercándose a Atanasio y primero le cintarearon las piernas y luego lo hicieron pedazos...” (300). Hasta los perros callejeros que Catalina y su hija observan en una tarde de compras se muerden los cuellos “hasta hacerlos sangrar” (134). Físico o simbólico el lenguaje corporal es prácticamente ubicuo en la novela. Inclusive la decadencia social de don Gamaliel es representada en estos términos, pues su poder y riqueza se van “desmembrando” (154).

Artemio Cruz pertenece a una genealogía de personajes heridos. Cristo y Adán son los más emblemáticos, ya que sus heridas están ligadas a una semiótica del sacrificio y de la creación. Odiseo, cuyo nombre significa “pie hinchado”, también lleva en su pierna la herida de su nombre, el signo que autoriza su identidad y por el cual es reconocido cuando retorna a Ítaca disfrazado. Anagnórisis que de acuerdo con Brooks, “no es un reconocimiento intelectual, sino más bien, una dramática adivinación desde y sobre el cuerpo mismo...” (1993: 2).²⁰ La *Celestina* también lleva en su rostro la cicatriz de viejos conflictos. Cada herida es el espacio en el que se condensa una historia, una narración que vincula el interior del cuerpo con el mundo. Blasón, firma que deja en el tejido humano la experiencia vital. Sin embargo, la herida más significativa de Artemio es a la vez la más insignificante. Cruz se separa de la tropa y huye a toda velocidad de la guerra revolucionaria. Se cae de su caballo y se lastima la frente. Continúa su huida dándole “la espalda” a varios heridos que encuentra en su camino. Al

²⁰ “It is not an intellectual recognition, but rather a dramatic finding out from and on the body itself...”

ser hallado “mal herido” por un oficial, Artemio regresa con la tropa triunfante al pueblo y es recibido como héroe: “Le apretaron la pierna en señal de saludo; indicaron hacia la frente donde la sangre había manchado el trapo amarrado, murmuraron una felicitación sorda por el triunfo” (183). Para Michel Foucault, el soldado del siglo XII podía ser reconocido por sus signos y marcas, ya que su cuerpo era “el blasón de su fortaleza y valor” (1995: 135).²¹ La guerra lo devolvía a la sociedad envuelto en un cuerpo retórico que la mirada del transeúnte podía descodificar. Al soldado Artemio Cruz de la Revolución mexicana de 1910 lo beneficia esa tradición interpretativa. Lo que en realidad es un signo del extravío y de la deserción se llena de significación épica en la lectura de los demás. El contexto de la victoria revolucionaria desplaza el carácter accidental de la herida y le reasigna un valor dramático: “esa cicatriz de sable en la frente”, dirá luego don Gamaliel (156). Su herida apócrifa se torna en el pasaporte que le abrirá las puertas de los círculos exclusivos del poder. “Estar herido”, explica Patrick Slattery, “es estar en un drama, en una narrativa, de iniciación a menudo, de paso de un dominio a otro, que puede provocar interés tanto quizás como simpatía” (2000: 14).²² Sin saberlo, Artemio Cruz regresa al pueblo para celebrar la inauguración irónica de un cuerpo valeroso que no le pertenece. En esa herida *superficial* radica la fundación y el ascenso social del personaje.

Así como el cuerpo de su vejez se somatiza, el de su juventud se semiotiza. Artemio Cruz parece tener para los demás los signos de una fortaleza portentosa. Sus ojos son “hipnóticos” y su mirada es “cortante”. Cuando el padre Páez lo ve acercarse a la iglesia por primera vez observa en él un aura de autoridad, de “fuerza inquietante”:

No era sólo la ligerísima deformación de las corvas del jinete, era cierta fuerza nerviosa del puño formado en el contacto diario con la pistola y las bridas: aún cuando, como ahora, ese hombre solo caminara con el puño cerrado, a Páez la bastaba para reconocer una fuerza inquietante (151).

²¹ “The *blasón* of this strength and valour”.

²² “To be wounded is to be in a drama, in a narrative, often one of initiation, of passing from one domain to another, that can provoke both interest and perhaps sympathy.”

Más adelante, en el primer encuentro de Artemio con Catalina, un deliberado contacto de piernas por debajo de la mesa tendrá efectos perturbadores. Catalina se descubrirá a sí misma, mientras se desnuda en su cuarto, tratando de negarse a la incomprensible atracción que provocó en ella aquel contacto: “no debía admitir más el recuerdo del pie tosco y fuerte que buscó el suyo durante la cena y le inundó el pecho de un sentimiento desconocido, indomable” (158). La lectura táctil de Catalina se centra en la fortaleza del pie, sinécdoque que sugiere la virilidad bestial (indomable) de Artemio. Más tarde Catalina le llamará “monstruo”, “animal” (160). Y justo antes del contacto con su pie, la hija de don Gamaliel ya había observado en Artemio una multiplicidad de rasgos físicos que la atraían inevitablemente:

No pudo evitar el encuentro con los ojos verdes. Guapo no, hermoso no era. Pero esa piel oliva del rostro, desparramada por el cuerpo con la misma fuerza linear, sinuosa, de los labios gruesos y los nervios saltones de las sienes, prometía un tacto deseable pero desconocido (147).

En efecto, ese tacto desconocido, ese lenguaje “fuerte” y “tosco” de su pie producirá en ella un efecto igualmente desconocido. La mujer que aparece por primera vez en el “umbral” de la puerta se defenderá del personaje por medio de la escisión del sujeto. Catalina adjudica a su cuerpo sus deseos, no a su espíritu. Para deshacerse de la culpa decide entonces el desplazamiento de “ese sentimiento desconocido”; opta por la represión: “Quizá su cuerpo no era obra de Dios [...] pero su espíritu sí. No permitiría que ese cuerpo tomara un camino delicioso, espontáneo, anhelante de caricias, mientras su espíritu le dictaba otro” (158). Sin embargo, después de casados, la relación de Catalina con Artemio se desarrollará pendularmente en ese continuo debate de la atracción y la abyección que comienza con la primera comunicación sensual de los pies.

El cuerpo es la imagen de la profundidad y de la superficie, de los profundos misterios interiores pero también de una exterioridad a menudo codificada (2000: 10). La narración de la novela traza la gramática de un movimiento ocular caótico íntimamente implicado en esos dos polos corporales. Por medio de los tres puntos de vista, la historia lo mismo adentra al lector (por medio de lo que Baudrillard llamaría un “zoom anatómico”) en los “criptogramas” arteriales del tercer cuer-

po, para luego sacarlo a la superficie de la herida sobre la piel, y de ahí elevarlo telescópicamente a los cuerpos estelares del universo:

Girá la tierra en su carrera uniforme sobre un ojo propio y un solo maestro [...] girará la tierra y la luna alrededor de sí mismas y del cuerpo opuesto [...] Se moverá toda la corte del sol dentro de su cinturón blanco y el reguero de pólvora líquida se moverá frente a los conglomerados externos [...] en la danza perpetua de dedos entrelazados [...] Desde todos sus manantiales, toda la luz del universo iniciará su carrera veloz y curva, doblándose sobre la presencia fugaz de los cuerpos dormidos del propio universo (309).

En *Body Work*, Peter Brooks cita una pasaje de Roland Barthes en el que éste afirma que el único objeto que le confiere unidad al campo simbólico del lenguaje narrativo es el cuerpo humano. Brooks entonces se pregunta si para el crítico francés el cuerpo no es otra cosa que el referente de toda referencia, “el campo primario del que todo simbolismo deriva” (1993: 6).²³ La recurrencia y multiplicidad de las alusiones corporales a través de *La muerte de Artemio Cruz* dan una respuesta afirmativa a esa pregunta. Todos los caminos conducen al cuerpo. El paradigma cartesiano se subvierte y la existencia del personaje se pliega sobre su misma materialidad. Artemio es cuerpo; luego piensa: “Agota pensar en el cuerpo” (116). El cuerpo es cárcel y templo de sí mismo, superficie profunda, tejido que también es texto, herida y cicatriz, espacio de la tradición y de la traición: linaje.

Para Freud “Anatomy is Destiny” (Mansfield 2000: 34). Y es en los ojos verdes de su padre que Artemio hereda la marca de la violación. El padre prolonga en su hijo el color del ultraje que le dio vida, *traspasa* a Artemio una forma de ejercer el poder. Este signo visual sustituirá su nombre propio en varios capítulos.²⁴ Los ojos marcarán su identidad, su anagnórisis. Mirada “hipnótica” según el padre Páez, que perturba y seduce a Catalina, que le atrae y repugna a la vez. *The phallic gaze:*

²³ “The ultimate field from which all symbolism derives”.

²⁴ De acuerdo con Gliserman: “Los ojos [...] son con frecuencia la redundancia corporalmente dominante en las novelas, ellos y la red verbal que los relaciona son las partes del cuerpo más frecuentemente mencionadas” (8). En el caso de Artemio el uso metonímico de los ojos verdes se repite a través de la novela, en algunos casos en sustitución de su nombre: “Él miró con los ojos verdes hacia la ventana...”, “frente al hombre de los ojos verdes...”, “los ojos verdes se perdían detrás de las pestañas...”.

“¿No vio usted cómo me miraba —gritó la muchacha cuando el huésped dio las buenas noches—. ¿No se dio usted cuenta de su deseo... de la porquería de esos ojos?” (156). Los ojos verdes se abrirán camino hacia las esferas del poder introduciendo en los cuerpos su “porquería”. La violación de Regina en sus años revolucionarios, ultraje sublimado luego por un idealizado encuentro romántico en Sinaloa, será su primera imposición. La traición y la manipulación serán las otras formas de su poder fálico: “eres quien eres porque supiste chingar y no te dejaste chingar” (244). Cruz se presenta como el heredero de una cofradía de traidores, “miembros de esa masonería: la orden de la chingada” (244). Cortés, la Malinche, Santa Anna, Maximiliano, Porfirio Díaz, Madero, Huerta, Jesús Guajardo, Calles. Traicionar es su cruz²⁵ y su arte, como sugieren las partes de su nombre.

Sin embargo, Artemio no es inmune a la violencia que inflige. Además de su enfermedad, el texto desata también su violencia contra el personaje, tomando a su cuerpo como el espacio de su experimentación estructural. Desde el comienzo, el andamiaje de la novela impone sobre el personaje su poder. El texto “viola” y desmembra a Cruz, lo hace al deshacerlo en pedazos locuaces. La misma fluidez textual de los párrafos se quiebra para romper también el cuerpo del personaje:

...no nos tomarán en cuenta;
ya: los órganos del dolor, más lentos vencerán a los
de la prevención refleja,
y te sentirás dividido, hombre que recibirá y hombre que hará, hombre sensor y hombre motor, hombre construido de órganos que sentirán, transmitirán el sentimiento a las millones de fibras minúsculas que se extenderán hacia tu corteza sensorial (166).

Corteza, mitad, dividido, órganos, millones de fibras: el lenguaje disecciona y se secciona a sí mismo. La horizontalidad del párrafo se

²⁵ Según Aída Elsa Ramírez Mattei en *La narrativa de Carlos Fuentes*, la relación del protagonista con Quetzalcóatl, Tezcatlipoca y su nombre, alusivo a Cristo, son otros valores míticos que se consideran presentes en la novela (1983: 201). Por su parte, Lanín A. Gyurko añade: “No es accidental el hecho de que Cruz elija restaurar un antiguo monasterio en Coyoacán, la parte de la ciudad de México en la que Cortés tuvo sus cuarteles después del colapso de México-Tenochtitlan. Es igualmente notable que la esposa de Cruz lleve el nombre de la desdichada esposa de Cortés: Catalina” (34).

trunca con espacios y la forma se verticaliza. *Performance* textual. El texto dramatiza sus gestos disociantes para llamar la atención sobre su propio tejido físico, su forma espectacular de ser un órgano fracturado que a su vez fractura los órganos del moribundo.²⁶ La correspondencia de esta doble fractura corporal y textual se presenta en varios capítulos de la obra, sin embargo, en ninguno alcanza la conspicuidad del pasaje de la chingada. No es casual que este episodio sea uno de los más fragmentados. Las rupturas textuales, los dos puntos, la enumeración y las oraciones amputadas coinciden con un discurso violento que divide, separa, disuelve, destruye:

déjala en el camino, asesínala con armas que no sean las tuyas: matemósla, matemos esa palabra que nos separa, nos petrifica, nos pudre con su doble veneno de ídolo y de cruz: que no sea nuestra respuesta ni nuestra fatalidad:
 ora, mientras ese cura te embarra los labios, la nariz, los párpados, los brazos, las piernas... ruega: que no sea nuestra respuesta ni nuestra fatalidad: la chingada... la chingada que envenena el amor, disuelve la amistad, aplasta la ternura, la chingada que separa, la chingada que destruye... (245-46)

Al final de la novela el mismo protagonista es penetrado literalmente, abierto por el bisturí del doctor que intenta controlar los órganos internos ya revolucionados: "...te abren... te cauterizan... te abren las paredes abdominales... las separa el cuchillo delgado..." (315). La intervención quirúrgica es, a estas alturas, un inútil intento de reconciliar al personaje con la integridad de su cuerpo.

La novela propone entonces otra forma de aprehender la historia mexicana. Leyendo sobre, dentro y a través de las heridas lo que la historia misma ha escrito en los cuerpos de sus protagonistas: desde

²⁶ La división de la novela en tres personas narrativas implica tres "puntos de vista", frase acuñada que le da al lenguaje calidad de "órgano visual". Para Deleuze y Guattari el lenguaje es "un cuerpo sin órganos [...] en conexión con otros cuerpos sin órganos" (10). Gliserman, aunque no describe la comunicación como una red de carencias orgánicas, se vale de la misma imagen corporal para describir al lenguaje como "un órgano acerca de órganos, y un órgano que se escribe a sí mismo en sus comunicaciones" (2).

²⁷ "En 1838 Santa Anna perdió una pierna en la Guerra de los Pasteles contra Francia [...] Santa Anna enterró su extremidad en la Catedral de México con pompa y la bendición arzobispal. La pierna fue desenterrada y arrastrada por turbas enardecidas".

la invencible pierna de Santa Anna,²⁷ el ojo virginal del cadáver de Maximiliano, el perdido brazo de Obregón, las narices y las orejas cortadas de los maestros vasconcelistas que se fueron a alfabetizar a los campesinos, las piernas de Frida Khalo, la amputación del territorio nacional en 1848, hoy Chiapas y por supuesto, la frontera con los EEUU. Frontera que, como dice el propio Fuentes en *El espejo enterrado*, “en realidad no es una frontera sino una cicatriz” (1992: 514). Herida topográfica de la chingada. Borde que une y separa; linde hiperbólico en el que continuamente se lleva a cabo la transacción de una economía libidinal de cuerpos que penetran y son penetrados.

Tres facciones, tres rostros y tres revoluciones: la agraria de Villa y Zapata, la centralizadora y modernizante de Madero, y la incipiente revolución proletaria. “Ese nuevo tiempo revolucionario”, escribe Carlos Fuentes, “nace de una nueva herida: un millón de muertos en diez años de encarnizados combates...” (1994: 64). Como el cuerpo de Artemio Cruz, la Revolución se vuelve contra sí misma, desembocando en una voluntad que intentó conciliar las facciones en lucha. La novela da cuenta de esta atomización. Dentro de los tres grandes movimientos en la batalla hay fisuras que van subdividiendo aún más el conflicto. Como admite Zagal: “La división está desintegrada. Se ha fraccionado en bandas que se perderán por las montañas, cada vez más deshilachadas...” (281). Bernal, por su parte, idealiza el pasado de la Revolución, antes “de que esto degenerara en facciones” (291). Sin embargo, el escenario histórico parece vencer al novelesco. La novela termina en la disgregación corporal. La ansiedad organicista y unificadora fracasa, ni siquiera el discurso quirúrgico de la medicina es capaz de salvarlo. La muerte del personaje al final trunca una posible reconciliación de las tres personas narrativas del sujeto. El cuerpo geopolítico mexicano, no obstante, logra la unificación nacional. En palabras del propio Fuentes: “Muchas de esas heridas cicatrizaron gracias al logro mayor de la revolución: el proceso de autoconocimiento nacional” (1994: 64). México, como proyecto de nación, logra reestablecer su corporalidad dispersa. Concretiza finalmente una *comunidad imaginada*. Al personaje, no obstante, el proceso de autoconocimiento le exige la dispersión y el sacrificio total.

das cada vez que Santa Anna caía del poder, solo para ser enterrada de nuevo, otra vez con pompa y bendiciones, cuando el tirano regresaba a la silla” (Fuentes 1992: 397).

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, ROLAND. *Le plaisir du texte*. París: Editions du Seuil, 1973.
- BROOKS, PETER. *Body Work: Objects of desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- DE LA FUENTE, BIENVENIDO. "La muerte de Artemio Cruz: Observaciones sobre la estructura y sentido de la narración en primera persona", en *Explicación de textos literarios*. Sacramento: 6.2 (1978): 143-151.
- DELEUZE, GILLES Y FELIX GUATTARI. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- FUENTES, CARLOS. *El espejo enterrado*. Madrid: Taurus, 1992.
- . *La muerte de Artemio Cruz*. Madrid: Cátedra, 1962.
- . *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar, 1994.
- FOUCAULT, MICHEL. *Discipline and Punish / The Birth of the Prison*. Trad. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1995.
- FRANK, ARTHUR W. *The Wounded Storyteller*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- GLISERMAN, MARTIN. *Psychoanalysis, Language, and the Body of the Text*. Florida: University Press of Florida, 1996.
- GYURKO, LANIN A. "Self, Double, and Mask in Fuentes: *La muerte de Artemio Cruz*", en *Texas Studies in Literature and Language: A Journal of the Humanities*. 16.3 (1974): 63-84.
- HILLMAN, DAVID y CARLA MAZZIO (eds.). *The Body in Parts*. New York: Routledge, 1997.
- LOVELUCK, JUAN. "Intención y forma en *La muerte de Artemio Cruz*", en *Obras completas de Carlos Fuentes*. Edición de Fernando Benítez. México: Aguilar, 1974. 1065-1086.
- MANSFIELD, NICK. *Subjectivity. Theories of the Self from Freud to Haraway*. New York: New York University Press, 2000.
- RAMÍREZ MATTEI, AIDA E. *La narrativa de Carlos Fuentes*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1983.
- ROMANYSHYN, ROBERT D. *Technology as Symptom and Dream*. London and New York: Routledge, 1989.
- SCARRY, ELEINE. *The Body in Pain*. New York: Oxford University Press, 1985.
- SLATTERY, DENNIS PATRICK. *The Wounded Body: Remembering the Marking of the Flesh*. New York: State University of New York Press, 2000.
- VÁLERY, PAUL. *Oeuvres*. Edición de Jean Hytier. París: Librairie Gallimard, 1957.