

VALOR SÉMICO DE LOS PRONOMBRES EN LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ DE C. FUENTES

Jovita Bobes Naves
Oviedo

Hoy se acepta por gran parte de las corrientes críticas la polivalencia de la obra literaria y se justifica de modos diversos según las diferentes escuelas de teoría.

Se admite, también, que esa polivalencia puede estar potenciada por la competencia del lector que actualizará en su propio sistema sémico algunos de los elementos del texto.

El artista crea su obra con elementos que tienen significación propia, pero adquieren otra debido a la combinación y distribución que el autor les da. A esto se añade el que el lector destaca en la recepción de la obra, no todos los elementos de que consta sino su propio sistema que cobra un significado que en cada caso puede ser distinto según el "horizonte de expectativas" de cada receptor¹.

En las narraciones extensas se suelen establecer como unidades de creación y por tanto de significación los personajes, las funciones, el tiempo y el espacio. Estas unidades son interpretadas en su valor o significación de modos diversos. Se pueden destacar unos u otros con recursos de lenguaje o de estilo usados como característicos de otros géneros, por ejemplo las recurrencias de la poesía adquieren un gran valor significativo en la narración.

Desde Mukarovski se acepta que todo en la obra literaria es significativo y que en ella se pueden reconocer varios sistemas semióticos

¹ Vid, Holub, R. C. *Reception Theory. A critical introduction*. Methuen. London and New York. 1984. Aunque el término "horizonte de expectativas" no queda muy preciso, se acepta en la teoría de la recepción para aplicar a las posibilidades de interpretación que puede tener el lector ante la obra literaria.

redundantes². Por eso en la obra de arte se puede observar cómo algunos de sus elementos pueden llegar a adquirir una significación añadida por sus relaciones expresas o no con el tema, su redundancia, o su desviación de lo que se considera norma lingüística.

Como señala C. Segre: "La lengua constituye un código poseído por una comunidad entera: los límites para la extensión o para el cambio de este código se basan en las exigencias de la comunicación. Para formular cualquier discurso existen reglas lo bastante elásticas como para ofrecer una gama de posibilidades entre las que el emisor pueda elegir: así, a las selecciones léxicas, morfológicas y estilísticas disponibles para la construcción de una frase, se añaden maneras diversas de unir las frases: selecciones formales, selecciones discursivas (nexos interfrásticos)"³.

Si esto puede ocurrir para la comunicación habitual, las posibilidades se multiplican en la comunicación literaria y así continúa Segre: "su condición de discurso no inmediatamente comunicado al destinatario desconocido y sin respuesta confiere un carácter signico particularmente compacto al texto literario, definitivamente fijado. El discurso literario es una estructuración autotélica de signos. Por consiguiente, la comprensibilidad del discurso no depende únicamente del conocimiento de sus elementos lingüísticos, sino también de sus reglas de cohesión".

El signo literario se manifiesta bajo formas tan diversas que para su interpretación correcta se ha de tener en cuenta desde los fonemas a la obra completa, ya que la semantización puede surgir en un uso particular o en una relación muy amplia.

Teniendo esto en cuenta se pueden hacer, en toda una obra extensa, estudios parciales del uso de determinados recursos, aunque estos sean mínimos, ya que pueden sufrir una semantización interesante para la interpretación del conjunto.

Es lo que ocurre en las obras del mejicano C. Fuentes al destacar elementos lingüísticos que van desde la grafía diferenciada en los distintos párrafos, al uso de ciertas categorías lingüísticas como los pronombres o adjetivos determinantes que son destacados con intención significativa distinta a la habitual, y que aparecen no sólo en una obra sino en varias, aunque logren en cada caso semantizaciones diferentes y las recurrentes diferenciadas en cada relato adquieren su valor en el contexto.

El género narrativo tiene una forma de utilizar la relación de las personas gramaticales en el discurso, y no es indiferente la utilización

² Vid. Mukarovski. J. *Arte y semiología*. Madrid. A. Corazón. 1971, pág. 34.

³ Vid. Segre, C. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona. Grijalbo. 1985, pág. 293.

de la primera persona, la segunda o la tercera para manifestar la intención del autor-emisor que ha de captar a su vez el lector-receptor del relato⁴. Si el autor utiliza todas las posibilidades a la vez, aprovecha de ellas las múltiples formas de significación que se combinan con la temática elegida y crea una síntesis intencionada que puede estar referida al *individuo*, como es el caso del protagonista de *La muerte de Artemio Cruz*, o a la *sociedad* representativa de México en *La región más transparente*⁵. Es decir, los códigos usuales habitualmente son utilizados en combinaciones nuevas artísticamente y la significación denotativa queda modificada y potenciada con valores literarios nuevos.

La muerte de Artemio Cruz presenta su narración utilizando las tres personas gramaticales como sistema estructurador del relato, de modo que cada apartado del mismo irá encabezado alternativamente por los pronombres *yo*, *tu*, *él* y en este mismo orden. Esta recurrencia gramatical hace notar la modificación de la perspectiva de la narración que se realiza sucesivamente desde la primera, segunda y tercera persona, identificadas siempre con el mismo referente del personaje central. Podemos observarlo desde ángulos diversos de la narración de unos hechos aparentemente vividos y contados por el mismo personaje con el que se identifican las tres personas de la instancia narrativa, y cuyo nombre aparece ya en el título de la novela. Sin embargo, como dice O. Tacca "Cabe preguntarse si es sólo con las tres personas (o con sus transmigraciones) con las que C. Fuentes ha especulado en *La muerte de Artemio Cruz*"⁶.

Toda la novela tiene el mismo esquema respecto a las personas gramaticales que encabezan sus párrafos. Se comienza un capítulo con un *yo*, le sigue otro apartado con un *tú* y por último, precedido de una fecha, viene otro apartado que empieza por *él*. Los tres constituyen unidad, pues se articulan en torno a ciertos hechos relacionados, más próximos y breves en la primera y segunda personas y más alejados y extensos en la tercera. Esta desproporción suele ser notoria en favor del último apartado, y se podría añadir que más narrativa en el sentido de contar hechos pasados que ocurrieron en torno a la fecha inicial del párrafo. La cronología no es lineal sino fluctuante, va del presente al futuro para volver al pasado y repetir lo mismo en el capítulo siguiente.

Esta alternancia del tiempo da unidad al capítulo, que se manifiesta así no sólo en el tema sino en otros recursos formales como pueden

⁴ Vid. Bobes Naves, M^a del C. *Teoría general de la novela*. Madrid. Gredos. 1985, págs. 239 y ss.

⁵ Vid. Amorós, A. *Introducción a la novela hispanoamericana actual*. Salamanca. Anaya. 1973, págs. 141-147.

⁶ Vid. Tacca, O. *Las voces de la novela*. Madrid. Gredos. 1973, pág. 26.

ser la repetición de frases alusivas a acciones que quedan relacionadas en el tiempo.

Podemos destacar como ejemplo el capítulo que se inicia en la página 116⁷. *Yo* manifiesta la relación del personaje central con el hecho religioso a través de la administración al enfermo de la extremaunción. Se repite la frase "Domine non sum dignus", que volveremos a ver en los apartados siguientes.

En el *tú* se pasan al futuro los mismos hechos: "sólo el tufo del incienso, el rastro del sacerdote que pasará a darte la absolución" (pág. 121).

Y poco más adelante une a estos recuerdos de lo inmediato los del pasado y relaciona con ellos hechos distintos pero de contenido común: "El padre Páez vivirá en tu casa, será escondido en el sótano por Catalina: tú no tendrás la culpa, no tendrás la culpa" (pág. 123).

Se insiste en la relación del personaje con lo religioso y se repite la frase del rito "Domine non sum dignus", para acabar rechazando la moral impuesta, a la que no quiso, ni quiere sujetar sus acciones de las que se declara inocente.

En el apartado del *él* entre otras cosas se aclara el episodio del cura refugiado en el sótano de su casa, la delación y la muerte del sacerdote y las consecuencias de orden práctico que esto le supuso a Artemio Cruz.

La relación temática se completa en las tres partes del capítulo y es lo que da unidad al mismo.

Pero el uso de los pronombres iniciales de cada apartado tiene otra originalidad, pues están relacionados entre sí en cuanto al significado, y su referente es el mismo, aunque desde posturas diferenciadas. Detrás del *yo* está Artemio Cruz en el lecho de enfermo y su monólogo interior nos pone en contacto con la percepción de sí mismo, de su cuerpo enfermo y del mundo exterior que le rodea. Se interfieren diálogos de los personajes secundarios en los que vuelven a aparecer los pronombres personales, pero aunque estos diálogos se intercalan sin verbos de lengua introductorios, las cosas que dicen y su relación con el *yo* hace clara referencia a los nuevos interlocutores.

Al final del primer monólogo, el *yo* se desdobra en *él*, en *tú* y en el nombre propio, referente de todos ellos, por lo que desde el principio el lector queda advertido de la identificación en un solo personaje de las tres personas gramaticales: "si pienso en lo que hice ayer no pensaré más en lo que está pasando (...) Piensa ayer. No estás tan loco; no sufres tanto (...) Ayer Artemio Cruz voló de Hermosilla a México (...) No Artemio Cruz no. Otro. *En un espejo colocado frente*

⁷ Vid. Fuentes, C. *La muerte de Artemio Cruz*. México. Ed. Fondo de C. E. 4ª ed. 1968. Citaremos siempre por esta edición.

a la cama del enfermo. El otro Artemio Cruz. Su gemelo (...) ayer Artemio Cruz... que soy yo... y es otro ...ayer..." (págs. 12-13).

Ese desdoblamiento del ser que sufre a través de la imagen del espejo parece corresponder a la forma que adoptará la novela ordenada, estrictamente, desde el uso de los tres pronombres y con la acomodación de las formas verbales a la forzada visión frontal que el mismo autor a través del narrador introduce en el primer apartado del *tú* y que parece justificar la distorsión temporal del uso del futuro con la segunda persona: "Sólo quisieras recordar, recostado allí, en la penumbra de tu recámara, lo que va a suceder: no quieras prever lo que ya sucedió. En tu penumbra, *los ojos ven delante; no saben adivinar el pasado*. Sí; *ayer volarás* desde Hermosilla, ayer nueve de abril de 1959..." (pág. 13). Parece confirmar la interpretación que a veces se hace del tiempo futuro como un presente proyectado hacia el porvenir, que implica prescripción, obligación, certeza, modalidades subjetivas todas ellas y no categorías históricas.

La visión directa es futura. El pasado no se ve, se recuerda, luego el *tú* del espejo visiona de nuevo en futuro lo que ya pasó, de ahí el juego verbal que el mismo *tú* hace en algún momento: "Te *disculparás*. No te *encuentras*. Te *encontrarás*..." (pág. 14), y poco más adelante: "Pero insistirás en recordar *lo que pasará ayer*" (pág. 15) Se ha roto la correlación habitual en el habla de relacionar el tiempo futuro con el anafórico que le corresponde "mañana".

Al final de este apartado el juego pronominal dará paso a la tercera persona y la identificación con el mismo nombre propio que ya ha sido usado como referente de los otros pronombres: "bostezarás": *tú, Artemio Cruz, él*: crearás en tus días con los ojos cerrados" (pág. 18). De nuevo los usos lingüísticos son distorsionados como un recurso artístico que potencia un significado que va a ser esencial en la obra.

El tercer apartado se inicia con *él*: "Él pasó en el automóvil rumbo a la oficina..." (pág. 18). La tercera persona permite recordar el pasado a través de escenas fijadas por el tiempo destacado en una especie de título inicial y en torno al cual giran los episodios narrados conectados, además, en el tiempo histórico por medio de alusiones a acontecimientos reales de alcance universal y que permiten situar el momento evocado: "...él continuó leyendo las noticias que llegaban de *Sidi Barrani* y de *Alamein*, mirando las fotografías de *Romel* y *Montgomery*..." (pág. 18). El personaje ha dejado de ser interlocutor, persona que habla para pasar a ser objeto de una historia tan histórica como la realidad misma.

Pero el artificio de narrar hechos del pasado desde un *él* introduce un narrador que pretende diferenciarse del personaje y que permite referirse a otros *él* o *ella* diversos, alternando la narración de forma yuxtapuesta sin ningún tipo de enlace que una las escenas referidas.

Surge de este modo un paralelismo de escenas referidas a Artemio Cruz y sus negocios y a la mujer y a la hija en sus salidas por la ciudad que parecen acumular con el artificio utilizado una significación añadida a la temática de relación del matrimonio, que vive paralelamente pero sin entenderse. Así leemos una escena referida a la madre y a la hija que termina con la frase del narrador: “pagó la cuenta y dejó la propina y las dos se levantaron” (pág. 24). Separado por punto y aparte comienza otra escena referida ahora a Artemio Cruz: “El norteamericano explicó que se inyecta agua hirviendo a los depósitos...” (pág. 24), determinada esta escena se inicia otra referida a madre e hija simplemente separada por la puntuación: “Caminaban las dos tomadas del brazo...” (pág. 25).

El procedimiento continúa hasta el final del capítulo. El narrador está manejando los hilos de la narración por encima de los personajes, que, si bien son los protagonistas de las escenas, están evocadas éstas desde una instancia distinta que transforma el enunciado al estilo indirecto, aunque de vez en cuando, algunos de los diálogos se yuxtaponen a la narración sin verbos introductorios, ni ningún otro tipo de transformación, con lo que asistimos al desarrollo directo del mismo. Al primer estilo pertenecen párrafos como: “...se detenían frente a cada aparador y decían qué bonito, qué caro, hay otra mejor más adelante, mira ése, qué bonito, hasta que se cansaban y entraban en un café” (pág. 25). En el otro extremo está: “...bajaron en silencio y caminaron hacia la Avenida 5 de Mayo.

- Es usted muy joven. ¿Qué edad tiene?
- Veintisiete años
- ¿Cuándo se recibió?
- Hace tres años. Pero...
- ¿Pero qué?
- Que es muy distinta la teoría de la práctica.
- (...) (pág. 27).

En los apartados iniciados con el yo, el narrador parece identificarse artificiosamente con el personaje manifestador de su pensamiento que a veces adopta forma dialogada y que al interferirse con otros diálogos se estructura de modo diferente al habitual, con lo que se pretende reflejar la realidad en su pensamiento:

“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 pertubes los ritos, Padilla. Ah sí, te acuerdas. Ellas no quieren.

- No, licenciado, no podemos permitirlo.
- Es una costumbre de muchos años, señora.
- ¿No le ve la cara?" (pág. 29).

El *yo* del monólogo interior, que parece anular la instancia narrativa, emite su mensaje en estilo directo libre, se dirige a un *tú* presente en el enunciado, un personaje secundario con el que el protagonista ya ha dialogado en otros momentos. Se pasa luego, del diálogo cero no pronunciado entre el *yo* y ese *tú*, que es puramente mental, a otro diálogo entre el *tú* y *ellas*. El *tú* pasa a un usted de cortesía no manifestado más que en la concordancia verbal y el *yo* a la tercera persona representada en el pronombre que en realidad no habla, pero participa en el diálogo con los gestos, como aclara el mismo personaje a continuación: "Yo asiento, trato de sonreír..." (pág. 29).

El narrador se identifica a sí mismo tras el *yo* y tras *él*, y para que no quepa duda se alude en el apartado iniciado por *yo* a escenas referidas en relación con *él*: "Recuerdo que salí a comer con Padilla, aquella tarde. *Eso ya lo recordé*. Les gané a su propio juego..." (pág. 32). Cada pronombre *yo*, *él* crea su sistema deíctico propio, pero aquí aparecen términos anafóricos que relacionan ambos sistemas textuales. Esto proporciona una significación añadida a los pronombres que, como es habitual, sólo significan ocasionalmente y el lector identifica su referente por los elementos que en cada escena sean significantes, pero aquí se añade un valor nuevo de significación relativa que pasa de uno al otro precisado por el propio personaje que ha participado en la escena narrada en tercera persona y la recuerda más adelante desde la primera.

La parte diegética del discurso encabezado por *él* se ha superpuesto a la parte mimética de esta narración por fusión de los pronombres que se usan en una y otra identificado en el mismo referente para el lector y por el propio emisor que resulta ser el mismo con posturas diferentes en cuanto a la manera de presentar el tema común.

Pero a pesar de adoptar el personaje principal la voz de la aparente narración directa en el *yo* e identificarse con el *tú* o con el *él*, la verosimilitud del relato nos lleva a la voz del verdadero narrador encargado de reflejar la situación del moribundo que si es casi incapaz de hablar, más lo será de escribir. Cumple ese narrador lo que dice C. Segre: "El narrador es, en definitiva, el mediador entre el mundo de la ficción y el destinatario"⁸.

⁸ Vid. Segre, C. *Op. Cit.* pág. 26.

Con este procedimiento de utilizar el *yo*, el *tú*, o el *él*, el narrador da a los hechos del relato distancias diferentes que se materializan en una adecuación de las personas gramaticales y el tiempo en que se sitúan los hechos con ellas relacionados. Con el *yo* los hechos son simultáneos a la narración, se refieren al presente del que habla, se verifica en este caso el enunciado de Benveniste “*yo* es el individuo que enuncia la presente situación de discurso que contiene la instancia lingüística *yo*”⁹. Con el *tú* también, pues ambas personas participan de la situación de inmediatez de la interlocución, forman según palabras de Benveniste “correlación de subjetividad, *tú* se define como la persona *no-yo*”, pero participando siempre de la situación misma de comunicación.

Con el *él* la distancia temporal se hace patente, se sale de la situación aludida y se desplaza temporalmente al usar el pretérito indefinido preferentemente y al abrir estos apartados con una especie de pretítulo que indica una fecha del pasado. Benveniste diferencia *él* de *yo* y *tú* al que se oponen conjuntamente, y lo considera la *no-persona*, ya “que en sí no designa específicamente nada ni nadie”.

Para C. Segre “el narrador más que expresarse a sí mismo en relación con una acción, rememora y deposita los recuerdos; su función es por lo tanto diegética, no mimética”¹⁰.

Esto se materializa en el enunciado en tercera persona, pero cuando el narrador finge la primera o la segunda pretende rememorar o depositar los recuerdos sin manipulación que manifieste su presencia y el relato se hace mimético, es decir, se finge que se están realizando en presente.

Ya hemos visto cómo los pronombres, que marcan el procedimiento elegido para la manifestación de unos hechos, pueden transformarse en cada apartado conservando siempre el mismo referente y así en la diégesis que manifiesta el uso del pronombre de tercera persona, pueden aparecer el *yo* y el *tú* correspondiendo al mismo personaje, que en este relato es el protagonista, y lo mismo ocurre en los otros apartados que eventualmente pueden contener el *él*. La diégesis y la mimesis no dejan de ser puras apariencias que adopta la manifestación del relato y no su contenido.

El juego pronominal corresponde a visiones diferenciadas del personaje narrador homodiegético que analiza los hechos en el caso del uso del *yo* intradiegéticamente, con el *tú* extradiegético y en el *él* pretende ser también un análisis extradiegético pero contado por un narra-

⁹ Vid. Benveniste, E. “La naturaleza de los pronombres”, págs. 172-178 y “Estructura de las relaciones de persona en el verbo”, págs. 161-171, en *Problemas de Lingüística general*. México. Siglo XXI. 1971.

¹⁰ Vid. Segre, C. *Op. Cit.* pág. 27.

dor que no está en el relato y, por tanto, heterodiegético. Sin embargo, sabemos por el relato que el *él*, personaje principal de estos apartados, se identifica con el *yo* y con el *tú* de los otros apartados. Todo gira en torno al mismo personaje, aunque la manera de participar en los hechos y la relación con el narrador se presenta de forma distinta.

La *distancia*¹¹ parece distinta en las tres personas gramaticales. Es inmediata entre la primera persona y lo relatado; la segunda hace más amplia la distancia al relato; y en el caso de la tercera, la distancia entre narrador y personaje parece total.

Se pone de manifiesto esta relación, además, por los tiempos verbales que habitualmente se usan en este relato con cada pronombre. "Las formas temporales están íntimamente relacionadas con el grado de implicación o distancia del sujeto. El presente, futuro y pretérito perfecto (los tiempos del *discurso* de Benveniste) son en la clasificación de Weinrich, los *tiempos comentativos*, correspondientes a la actitud lingüística del comentar que se presenta como implicando a locutor y receptor a través del discurso. Con el pretérito indefinido, en cambio, la realidad queda separada, conducida a un punto, *libre de las raíces existenciales de la experiencia, orientada hacia una unión lógica con otras acciones...*"¹².

Podemos añadir a estos lo que dice C. Segre de que la distancia "puede estar parcialmente situada sobre la línea que hay entre mimesis y diégesis, entre presencia y ausencia de detalles. En un extremo está el discurso directo, narrado en forma mimética, en el otro el discurso narrativizado, esto es, resumido e introducido por un *verbum dicendi*, o incluso privado de la referencia a la naturaleza discursiva de su contenido"¹³.

Parte de estas teorías las podemos observar en el novelista mexicano, pero no todas. La primera persona resulta mimética, la segunda también y la tercera diegética. Pero si pensamos que esas personas se refieren siempre al mismo personaje, la diferencia no está en el modo del relato, sino en la relación temporal de los hechos y el momento en que se cuentan. Con la primera persona el tiempo es presente: "Yo despierto..." (pág. 9). Con la segunda el presente exigido por la comunicación entre los interlocutores se desplaza a unos centros de interés distintos al momento en que se habla, se va del ayer al mañana: "Tú, ayer, hiciste lo..." (pág. 13), "Tú te sentirás orgulloso de tí mismo" (pág. 14). Y la tercera siempre se refiere a un tiempo pasado, puesto que esta persona refleja lo que fue en el tiempo la primera y la segunda

¹¹ Vid. Genette, G. *Figure III*. París. Seuil. 1972.

¹² Vid. Lozano, J., Peña-Marín, C. y Abril, G. *Análisis del discurso*. Madrid. Ed. Cátedra. 1982. pág. 109.

¹³ Vid. Segre, C. *Op. Cit.* pág. 32.

de la actualidad del relato: "Él pasó en el automóvil rumbo a la oficina. Lo conducía el chófer..." (pág. 18). El sujeto, la persona, primera y segunda, pasa así a ser objeto, no-persona.

Se produce lo que Benveniste cree que es el fundamento del desembrague actancial articulado en la alternancia de persona / no-persona¹⁴.

Se pasa del fingimiento de un mundo comentado en que el protagonista habla en primera y segunda persona a un mundo narrado en el que aparece como tercera, es decir ha dejado de ser persona para convertirse en objeto de la narración, que realiza necesariamente una primera persona que recuerda el pasado. El autor crea un mundo de ficción con dos planos utilizando los tiempos verbales asociados a las personas gramaticales y fingiendo de paso el cambio de un mundo comentado en presente, pretérito perfecto y futuro, a un mundo narrado en indefinido¹⁵.

La reiteración constante, a lo largo del texto, de un uso tan marcado del sistema pronominal y la asociación verbal correspondiente, destaca para el lector los recursos lingüísticos que en otras ocasiones se tienen como característicos de la poesía y proporcionan a la narrativa un lirismo acentuado. Obligan al lector a moverse del presente al pasado o al futuro como límites del vivir del personaje central y recoge el fin de su vida en presente del que sólo queda la acción futura de morir después de actualizar con el recuerdo el pasado.

Fin y principio del vivir se manifiestan con recursos lingüísticos al unir los tres pronombres para que al lector no le quepa duda de lo que pretende el autor y que ya vimos reiterado a lo largo de todo el relato de formas diversas: "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 vas a morir conmigo...los tres...que hablaron..." (315).

Se intenta anular la diferencia habitual entre las personas, identificando los deícticos *yo*, *tú* con el anafórico *él*, haciendo alusión a un acto de habla conjunto: "los tres ...que hablaron".

El último apartado es del *tú* pero en él se dice: "...Yo sí lo escucho, ya que sigue sabiendo cuando tú ya no sabes, antes de que tú sepas...yo que fui él, seré tú...yo escucho, en el fondo del cristal, detrás del espejo..." (315). Y la frase final desde el *tú* une también las formas verbales, como ya hemos visto en otras ocasiones, presente,

¹⁴ Vid. Greimas, A. J. y Courtès, J. *Semiótica*. (Diccionario razonado de la teoría del lenguaje). Madrid. Gredos. 1982, págs. 113-114.

¹⁵ Vid. Weinrich, H. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid. Gredos. 1968, pág. 194. Sobre el mismo: Lozano, J., Peña-Marín, C. y Abril, G. *Op. Cit.*, pág. 102.

pretérito perfecto y futuro: "Tú...mueres...has nuestro...moriré (316). Corresponden todas ellas a una situación temporal discursiva relacionada déicticamente con el yo que habla.

La muerte conforma el desenlace, pues el párrafo iniciado por el *tú* se transforma en el *yo* implícito en la forma verbal del futuro que correspondía en apartados anteriores al *tú*, pero que necesariamente ha de pasar al *yo*, al anunciar su última acción: morir.

Los distintos párrafos se manifiestan como aparentemente incoherentes, con puntuación arbitraria, con repeticiones paralelísticas de frases, acciones o ideas. Estos recursos corresponden más bien a la lírica que a la narrativa. Pero la narrativa que antes sólo utilizaba la tercera persona y después la primera, pasa ahora a usar la segunda con lo que realiza un análisis interior más completo de los personajes y manifiesta la intimidad, los deseos, las reacciones que producen en el ser las acciones ajenas, etc. Es el análisis del hombre tratando, desde el *yo* que habla, de objetivarse como en *tú* que pudiese ser un interlocutor adecuado. Se realiza así una introspección que puede profundizar en los personajes de la narrativa tanto como la lírica consigue al expresar la intimidad a través del *yo* que la caracteriza.

El uso de las tres personas gramaticales en la narrativa ha sido objeto de estudio desde puntos de vista diferentes.

M. Butor cree que "en la lectura del episodio más simple de una novela hay siempre tres personas implicadas: el autor, el lector y el héroe. Este, normalmente, asume la forma gramatical de la tercera persona del verbo: es un *él* del que se nos habla, de quien se nos cuenta la historia"¹⁶.

Pero cada autor utiliza las tres personas gramaticales independientemente de las personas implicadas y el mismo M. Butor en su obra *La Modificación* utiliza la segunda persona, el *tú*, sin con ello querer referirse al lector¹⁷.

En efecto esas tres personas implicadas pertenecen a planos distintos de la realidad y en la manifestación novelística se debe tener en cuenta la diferencia existente entre el plano de la realidad y el de la ficción, de tal modo que, como vemos en la novela de C. Fuentes, el héroe se presenta bajo la forma de los tres pronombres gramaticales identificados a lo largo de la narración con el nombre propio de Artemio Cruz que se desdobra una y otra vez en el *yo* que habla y sufre una enfermedad mortal, en el *tú* al que se dirige ese *yo*, pretendiendo analizar con perspectiva ajena otro aspecto de su personalidad, y en el *él*

¹⁶ Vid. Butor, M. *Sobre Literatura II*. Barcelona. Seix Barral. 1967, págs. 134-135.

¹⁷ Vid. Butor, M. *La Modificación*. Barcelona. Seix Barral. 1969. (traducida la segunda persona por el usted de cortesía).

que reproduce lo que ha sido en el tiempo el personaje que "ahora" se manifiesta y que en cierto modo es ajeno al *yo* y al *tú* del "presente".

Por eso no podemos identificar, siguiendo el esquema de M. Butor, el *yo* con el autor, ni el *tú* con el lector, desde la manifestación narrativa, pues en este relato *yo* y *tú* pertenecen al plano de la ficción.

El héroe adopta aquí las tres personas gramaticales: el *él* permite el análisis desde fuera, desde el exterior, desde la pretendida objetividad del pasado, desde la lejanía, incluso. Con el *yo* entramos dentro del personaje, pero el temor de Butor de que ese interior sea como una cámara oscura se supera en la narración al desdoblarse esa persona en un *tú* que permita al que habla objetivarse y analizarse, revisando las mismas acciones que manifiesta el *yo* desde o para el *tú*.

En esta misma línea creo que R. Barthes, al analizar *La Modificación* estudia la segunda persona que allí aparece no como una invocación del autor al lector, sino como la del creador a su criatura e interpreta esta obra como "una novela de la criatura"¹⁸.

Esa segunda persona le parece a R. Barthes "literal": "es la del creador dirigiéndose a la criatura, nombrada, constituida, creada en todos sus actos por un juez y generador. Esta interpretación es capital, ya que instituye la conciencia del héroe: a fuerza de verse descrito por una mirada, la persona del héroe se modifica, y renuncia a consagrar el adulterio del que tenía inicialmente el firme propósito".

Insisto, sin embargo, que en estos análisis de los usos pronominales en obras narrativas se mezclan dos planos diferentes: el de la realidad al que pertenecen el autor o el lector, y el de la ficción. Los pronombres usados en la narración no tienen que interferir esos dos planos, ya que aun en el caso de incluirse el autor en su relato siempre deja de ser la persona de carne y hueso para volverse personaje de ficción.

Cuando C. Fuentes usa los tres pronombres para su personaje consigue que su héroe sea percibido en todas sus dimensiones y que su *yo* vital y actual se analice objetivándose a sí mismo como interlocutor que refleje el *yo* que habla en un *tú* presente en su monólogo y desde fuera en un *él*. Al usar la primera o la tercera persona se siguen moldes habituales en la narración y a los que el lector está habituado, pero al añadir la segunda y utilizar las tres para el mismo referente el análisis interior se hace más profundo y completo. Se confirma en cierto modo las palabras de M. Butor "siempre que se quiera describir un auténtico proceso de la conciencia el nacimiento mismo del lenguaje o de un lenguaje, la segunda persona será la más eficaz"¹⁹. Con ella presente en el enunciado, el locutor sabe que su discurso tiene un sentido, da coherencia al texto, da el sentido de no hablar solo, de dirigirse a otro que actúa de testigo que da significación a lo dicho por el *yo*.

¹⁸ Vid. Barthes, R. *Ensayos críticos*. Barcelona. Seix Barral. 1967, págs. 123-124.

¹⁹ Vid. Butor, M. *Op. Cit.* págs. 83-84.

COHERENCIA DEL TEXTO

Los textos literarios, como cualquier otro texto, alcanzan su plenitud significativa si mantienen una coherencia que se puede manifestar en sus valores semánticos o en los recursos estructurales percibidos por el lector, que se acerca al texto con una expectativa de su coherencia literaria desde una perspectiva determinada: su horizonte de expectativas o formales o sémicas.

En el texto de C. Fuentes el lector sabe con una simple ojeada que está ante una obra narrativa en la que destaca una organización formal rígida al alternar las personas gramaticales partiendo de la primera, hacia la segunda y la tercera. Esto ofrece una coherencia de construcción que fuerza interpretarla en su valor semántico; el lector se pregunta por la intencionalidad del autor para destacar de ese modo a los pronombres y por la posible relación que éstos establecen con sus referentes, creando un mundo de coherencia referencial que se centra en un personaje en torno al que gira el relato: Artemio Cruz en el trance difícil de su última enfermedad y muerte.

Esta estructura formal nos lleva a una coherencia semántica de largo alcance²⁰. Abarca toda la obra, pero se manifiesta en las relaciones de coherencia discursiva de largo y corto alcance de los pronombres y su uso, palabras semánticamente carentes de significación propia, aparte de la ocasional de cada enunciado, y que, en esta novela, quedan establecidas en torno a un único eje, el del personal central²¹.

Si partimos de una definición de estructura como el conjunto de las relaciones latentes entre las partes de un objeto cultural, en este caso literario, ésta queda de manifiesto al leer la obra y percibir las relaciones existentes entre sus elementos formales y el significado que con ellos se añade a la significación lingüística habitual, de tal modo que el aspecto formal da coherencia semántica al uso habitual del lenguaje. El texto literario se ve modificado por elementos de composición que establecen relaciones y producen lo que se puede considerar signo literario, que va desde la aceptación como texto artístico de la obra y cuya aceptación ya modifica previamente su valor, hasta la textualidad e intertextualidad que modifica semánticamente el texto y que el lector potenciará según su capacidad de receptor.

²⁰ Vid. Dolezel, L. "Narrative semantics", en PTL. *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, I, n° 1. 1976, págs. 129-151.

²¹ Vid. Benveniste, E. "De la subjetividad en el lenguaje", en *Op. Cit.*, págs. 179-187. En la 182 habla de los pronombres diciendo que "no remiten ni a un concepto ni a un individuo".

En esta obra de C. Fuentes destacan algunos elementos estructurantes que corresponden a distintos niveles, p. e. el uso del sistema morfológico pronominal, unido al temporal que reflejan las formas verbales o los adverbios, para trascender a un nivel superior de valor semántico al referirse todo el sistema morfológico destacado a la misma referencia nominal, el de un personaje eje del relato. Al polarizar en sí las personas gramaticales, el protagonista refleja la posibilidad del hombre de manifestar su personalidad a través de aspectos diferentes, desde el *yo* que habla por sí mismo y se manifiesta en su diario vivir, al *tú* observado como interlocutor, y al *él* visto en lo que fue y ya no es, que llega a los demás a través de la narración de sus acciones en pasado.

En todas estas posturas sólo una vez el *él* inicial de los apartados que así comienzan no se refiere al nombre propio de Artemio Cruz, sino a su hijo, identificación significativa del hombre que sólo se ha sentido reflejado en el ser del hijo ya muerto y en su propia agonía manifiesta el aislamiento de los demás, incluso de los que le rodean, al no ser capaz de comunicarse ni identificarse con esos seres que giran en torno a su cama.

Este sentido se le ofrece al lector por la integración del nivel morfológico en el nivel semántico y en el simbólico, pues, en última instancia, el comportamiento de un hombre puede ser eficaz reflejo del hombre en general y llevarnos, después de hacer la lectura de unas peripecias particulares, a un nivel de interpretación simbólica que, por abstracción, se extiende a todos.

La idea que parece mantener este relato es la de la soledad del hombre ante la muerte, cómo se vive esta muerte y su relación con el entorno, desde su ser actual, que es resultado de lo que fue.

El desenlace parece confirmar esta lectura, se muere desde el apartado del *tú*, pero es posible por la existencia del *yo* que en definitiva es el único que habla o piensa: "Artemio Cruz...nombre...*inútil*...corazón...*masaje*...*inútil*...ya no sabrás...te traje adentro y moriré contigo...los tres...moriremos...Tú...mueres...has muerto...moriré" (pág. 316).

El *él* ya está muerto, pues siempre se refiere a hechos pasados relacionados con lo que el hombre ya no es. El *tú* es el último interlocutor válido del ser, trata de manifestarse como la visión desdoblada del *yo* que se objetiva a sí mismo hasta el último instante, pero el *yo* es el único capaz de ser futuro, de realizar esas acciones que se proyectan más allá del momento en que se habla.

Con esa utilización artística de los tres pronombres referidos al mismo personaje se puede ver realizada la idea expresada por C. Segre de que "Toda concepción del mundo, y cada una de las ideologías que se conjuran para instituir nuevas concepciones del mundo, implican

determinados usos lingüísticos, y *marcas estilísticas: llamadas por Bachtin, desde esta perspectiva, ideologemas*"²².

Este concepto, desarrollado después por P. Medvedev²³, divulgado por J. Kristeva²⁴, puede explicar algunos aspectos de la interpretación de *La muerte de Artemio Cruz*, que proponemos.

El escritor selecciona el vocabulario y todos los demás elementos de construcción, no sólo por su valor en el enunciado sino porque pertenece a una determinada "formación discursiva", *subespecie* de las "formaciones ideológicas", con las que se puede sentir identificado, o ver reflejadas por ellas ideas o tendencias de su época.

Barthes trata también este problema y crea el término *écriture* como producto de una intención, un acto de solidaridad histórica. Lo diferencia del estilo que suele ser la manifestación de una manera de ser biológica e instintiva. La *écriture* de Barthes es: "La relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma atrapada en su intención humana y así unida a las grandes crisis de la historia"²⁵.

Se observa con ello no el estilo personal del autor sino una tendencia más amplia que refleja la época histórica en que se realiza la obra artística.

Si aplicamos estas teorías a la obra de C. Fuentes se podría observar que en algunas de sus novelas hace un uso insistente del sistema pronominal dándole unos valores sintácticos narrativos que, según creo, guarda cierta relación semiótica con las ideas y el análisis que hace del hombre en sus obras. Su posición la situaríamos dentro de una corriente que partiendo ya del Romanticismo, con la visión del mundo a través del *yo* del que escribe y la exaltación lírica que en ese movimiento se realiza de todo lo humano, penetra en el siglo xx, donde alcanza una mayor diversidad manifestada por los usos pronominales con intención de semantizarlos para reflejar la visión del mundo actual.

A través de las diversas personas gramaticales, el hombre aparece, unas veces como individuo y otras entre la pluralidad de la masa. Por una parte el hombre quedaría, en el lenguaje del autor, reducido al pronombre, desde el que ama, siente, actúa o medita, como podemos observar en obras de diversos autores del siglo xx.

²² Vid. Segre, C. *Op. Cit.* pág. 83. En ella cita a Bachtin, M. *Estética e romanzo*. Turín. Einaudi. 1979, *passim*.

²³ Vid. Medvedev, P. *Il metodo formale nella scienza della letteratura, introduzione critica al metodo sociologico*, 1928. Bari, Dedalo. 1978.

²⁴ Vid. Kristeva, J. *Semiótica*. Madrid. Fundamentos. 1978; y *Le texte du roman*. La Haya-París, Mouton. 1970.

²⁵ Vid. Barthes, R. *El grado cero de la escritura*. México. Siglo XXI, 1973.

Es conocido el poema de Pedro Salinas "Amor en los pronombres":

*Para vivir no quiero
islas, palacios, torres
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!.*²⁶

Pero no es ejemplo único, otro poeta de su misma generación, J. Guillén, utiliza con frecuencia los pronombres como compendio o abstracción de personas y cosas en el mundo de hoy. El *yo* referido al poeta como centro del mundo o el *tú* de la amada, como vemos en el poema "salvación de la primavera" que cierra la primera parte de *Cántico*:

*¡Tú más aún: tú como
Tú, sin palabras toda
Singular, desnudez
Única, tú, tú sola!*²⁷

En otros poemas el *yo* y el *tú* se transforman en el *nosotros*, prescindiendo de los nombres y usando los pronombres como abstracción generalizadora.

Es significativo en el mismo sentido el poema de Guillén dedicado a Dámaso Alonso con el título "Pedro Salinas", cuando el amigo común ya ha muerto: "Pedro Salinas, *él*, ya nunca "*tú*"..."²⁸. Donde el nombre propio es sustituido por los pronombres para expresar con ellos la desaparición y la muerte, el dejar de ser persona *tú*, interlocutor, para pasar al *él* ya no persona.

También en el teatro algunos autores intentan la abstracción utilizando fórmulas que vengan a producir la sensación de ver en el hombre lo que es propio de todos lo hombres, como vemos en *Los medios seres* de Jardiel Poncela, o en algunas obras de Pirandello como *Seis personajes en busca de autor*, donde los personajes representan tipos

²⁶ Vid. Salinas, P. *Poetas Completas*. Barcelona. Seix Barral. 1981, pág. 243. Pertenece al libro *La voz a ti debida* publicado en 1933.

²⁷ Vid. Guillén, J. *Cántico*. Buenos Aires. Ed. Sudamericana. 1962, pág. 103.

²⁸ Vid. Guillén, J. *Aire nuestro*. Verona. Ed. Stamperia Valdonega. 1968, pág. 1282.

genéricos, o abstracciones que no tienen nombre propio sino el común de lo que representan: el padre, la madre, con lo que esto tiene de aproximación a la función pronominal.

Para los autores de narrativa el uso de los pronombres condiciona la forma misma del relato y el "nouveau roman" presenta entre sus innovaciones la utilización de las tres personas gramaticales como medio de profundizar en la visión de los hechos narrados y presentar puntos de vista distintos según aparezca el relato en primera, segunda o tercera persona. Estas variaciones son hoy utilizadas como recursos del escritor para sus creaciones, incluso se plantea como conflicto la diversidad de posibilidades y cuál ha de ser la mejor manera de comunicar sus ideas a los lectores, como vemos en el cuento de J. Cortázar *Las babas del diablo*²⁹, o en el autor que estamos tratando.

El uso de un determinado lenguaje o una parte de él permite transmitir un modelo artístico del mundo o por lo menos una determinada manera de verlo. El lenguaje refleja el mundo y la visión individual de él a través del artista. Podemos aceptar las palabras de I. Lotman "el lenguaje artístico construye un modelo de universo en sus categorías más generales las cuales, al representar el contenido más general del mundo, son la forma de existencia de objetos y fenómenos concretos. De este modo, el estudio del lenguaje artístico de las obras de arte no sólo nos ofrece una cierta norma individual de relación estética, sino que asimismo reproduce el modelo del mundo en sus rasgos más generales. Por eso, desde determinados puntos de vista, la información contenida en la elección del tipo de lenguaje artístico se presenta como la esencial"³⁰.

En el autor que analizamos vemos que al utilizar un sistema cerrado y limitado como el de los pronombres, la multiplicación de las posibilidades queda limitada, pero eso no ha impedido que también otros autores del siglo XX lo hayan utilizado y parece relacionado con una actitud literaria que refleja el mundo de hoy, donde el hombre preocupa, unas veces, por su intimidad, otras, por el grupo en que esté inserto y otras, como símbolo del género humano, de ahí el uso alternativo de los elementos más abstractos del lenguaje, cuya significación es circunstancial y cuyo referente es ocasional.

La intencionalidad que parece tener este uso del sistema pronominal queda destacada al ser unos elementos que no tienen significado en sí mismos y que en español pueden ser sustituidos por las formas verbales que dan implícitamente la referencia de persona y algunos otros elementos lingüísticos que, además de su significación, señalan

²⁹ Vid. Cortázar, J. "Las babas del diablo" en *Los relatos. Pasajes*. Madrid. Alianza Editorial. 1979, pág. 124.

³⁰ Vid. Lotman, I. M. *Estructura del Texto Artístico*. Madrid. Ed. Istmo. 1982, pág. 30.

la relación de personas, o de tiempo. El usar los pronombres es en español enfático, ya que no es como en otros idiomas donde su reiteración se hace imprescindible.

En la novela *La muerte de Artemio Cruz*, por una parte, el autor selecciona preliminarmente los elementos del lenguaje (los pronombres) que introduce en situaciones concretas y próximas en el discurso. El lector observa al empezar cada capítulo el uso de un pronombre determinado, su significación ocasional y la identificación del referente en cada caso. Al continuar el relato la situación inmediata se amplía a la totalidad del texto y la relación establecida entre el significante y el significado de los signos pronominales se amplía también creando un significante dilatado que se extiende a toda la novela y sugiere un sentido distinto al del uso inmediato en cada ocasión.

Por otra parte, el lector puede observar en una distancia máxima de la obra las selecciones realizadas por el autor en el conjunto de sus obras, o más ampliamente, el uso que de los mismos recursos se hace en la época en que escribe, y a la vez el valor que tienen en el sistema lingüístico, tanto paradigmática como sintagmáticamente considerados.

Es decir, se puede observar el valor de ese recurso (uso relevante de los pronombres) en el mensaje (la obra misma) o en relación con los demás elementos de la comunicación a la que condiciona, el momento de la emisión, el lugar, el ámbito de percepción del emisor y su relación con el receptor. Como estos elementos son variables, la repetición que atrae la observación ha de estar en el objeto inmutable que es el texto. Y esa repetición actúa como un elemento de cohesión artística con valor semiótico propio.

En el caso del uso de los pronombres personales en *La muerte de Artemio Cruz* lo relacionamos con la idea del hombre —del personaje— que mantiene C. Fuentes y con la que otros autores mantienen en este siglo, y que parece podemos considerar como ideologemas.

EL PERSONAJE

Si admitimos la interpretación que hemos ofrecido del uso del sistema pronominal en *La muerte de Artemio Cruz*, tendremos que destacar entre sus elementos de construcción el personaje y el tiempo. Efectivamente, el personaje se va presentando desde perspectivas diferentes por el procedimiento de identificar los pronombres y el nombre.

La creación de un personaje es totalmente distinta si se le presenta desde fuera —como objeto para otro—, o desde su propia conciencia de

participante en el habla. Al hablante lo podemos conocer por su voz, por lo que dice y cómo lo dice, pero aunque en las palabras puede darnos su forma externa, ésta siempre será una visión desde el interior, en la perspectiva del *yo*. Cuando pretende la objetividad e intenta contemplarse en su ser y sus acciones desde fuera, ese *yo* se hace *tú*, recibe el mensaje desde el *yo* pero se objetiva en un intento de visión exterior que ocurre como en la visión que tenemos de nosotros mismos en un espejo, que no es una imagen real, sino virtual. La visión de esta imagen se hace desde el propio *yo* que pretende crear un testigo en el cual verse reflejado, aunque sin perder de vista que el *tú* tiene realidad desde el *yo* que habla y que es el único que realiza acciones y las enuncia: "Yo despierto...Me despierta el contacto de ese objeto frío..." (pág. 9). En cambio las acciones realizadas por el *tú* nos llegan a través de lo dicho por la primera persona: "Tú, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo" (pág. 13). Estas acciones no están confirmadas por el autor de las mismas, por tanto pueden interpretarse de forma menos contundente que las del *yo*.

En esta obra el *tú* es ficción del *yo* y sus acciones pueden también serlo. Con los dos pronombres se pretende dar la realidad de un personaje y su visión virtual, es decir el positivo de una fotografía y su negativo, o mejor, la figura y la imagen en el espejo con su dependencia obligada, lo que justificaría el cambio del tiempo que con la primera persona es presente y con la segunda se utiliza el futuro, incluso para referir acciones que el lector ya conoce como pasadas, pues se han enunciado en los apartados del *yo*. Si a los pronombres y a los tiempos de la subjetividad se añaden los de la objetividad, el personaje quedará visionado desde el *él* y desde sus acciones en el pasado.

El de tercera persona es realmente el único pronombre, —si bien no es personal— el que sustituye al nombre propio, en este caso a Artemio Cruz, cuya etiqueta semántica se nos ha dado ya desde los módulos más próximos de presentación, el *yo* y el *tú*³¹. La visión de la tercera persona se multiplica porque puede ser enfocada desde ángulos diversos. El *él* puede referirse a diferentes entes o puede ser la visión sucesiva y externa que en el tiempo va adoptando el mismo personaje. Es decir puede ser un *él* visto por distintas instancias externas al personaje, cada una da su visión, o el personaje visto en distintos estadios de su vivir, cuya imagen nos da el narrador para añadir rasgos diferentes de un *él* que cambia con el tiempo y por eso se percibe desde instancias y distancias diferentes.

El mismo personaje en la perspectiva del *él*, visión externa, apare-

³¹ Vid. Bobes Naves, M^a del C. *Las personas gramaticales*. Univ. de Santiago de Compostela, 1971, págs. 14-21.

ce en el cambio que realizan sus acciones en el tiempo. Cada época nos da una visión distinta del *él* y la suma de todas ellas se acumula sobre el *yo* que es el único que vive y realiza, o es capaz de realizar, lo que se anuncia en el título de la obra, su acción final, la muerte.

Para comprender a este personaje es necesario coordinar todas la etiquetas semánticas que se nos proporcionan desde la diferencia pronominal y unir las todas en el perfil único del personaje que se nos da desde dentro y desde fuera, desde el presente y desde el pasado, desde lo que ha sido y lo que es, hasta llegar a su término.

La estructura de construcción que adopta el relato, *yo, tú, él*, contribuye con su reiteración anafórica a una visión alternante del personaje desde el presente, al futuro y al pasado, visión en tres dimensiones temporales que una y otra vez encontramos a lo largo de la obra y que nos permite reunir en el personaje así creado su ser total, desde la visión propia y la ajena, desde la relación familiar a la de los extraños.

Este sistema organizador de la narración y del personaje central que la domina crea una variación del signo literario que es la obra y repercute en la asociación que como significante y significado cumple todo signo, sea literario o no, aunque en el primer caso la forma que adopte la obra literaria es un elemento más de su significación total.

Se puede aplicar la Tesis de Praga según la cual "el principio organizador del arte, en función del cual se distingue de las otras estructuras semiológicas, es que la intención va dirigida no al significado sino al propio signo"³².

C. Fuentes ha seleccionado unos elementos de construcción en su obra, los pronombres, el tiempo, el personaje; ha seguido una combinación en sus relaciones sintagmáticas creando unos efectos de recurrencia, de oposición y de síntesis que el lector no puede dejar de observar e interpretar en el conjunto de la obra o signo literario.

Son elementos "dominantes" en el sentido que da Jakobson a esta palabra: "un elemento focal de una obra de arte que gobierna, determina y transforma los otros elementos de ésta"³³.

El resultado final de *La muerte de Artemio Cruz* es el conocimiento por parte del lector de la acción definitiva de la muerte del personaje, pero también el conocimiento de lo que fue desde su nacimiento. No se mantiene un orden cronológico lineal de principio a fin, que se reserva sólo para el acto más importante de la novela que es el final del personaje, pero en la historia definitiva el protagonista no se llega a conocer hasta el fin, de ahí que los hechos del nacimiento y de la

³² Vid. Círculo lingüístico de Praga, *Tesis de 1929*, Alberto Corazón. (Comunicación, serie B.) Madrid. 1970, págs. 51-53.

³³ Vid. Jakobson, R. "The Dominant", en Matejka y Pomorska: *Readings in Russian Poetics*, M.I.T., Cambridge, Mass, pág. 82.

muerte coincidan casi en la narración, al final de la misma, si bien el conocimiento por parte del lector de los hechos se prelude desde el comienzo. Principio y final se unen tras la visión de una vida, a través de diferentes épocas y acciones que confluyen hacia un destino en que nacimiento y muerte se superponen en el desenlace del relato.

Los capítulos se diferencian por la técnica diversa que suscita el uso de los pronombres, que son los tres posibles del singular, ya que la perspectiva que quiere analizar el autor es la de un individuo solo, frente a los demás, vida y muerte de un personaje que va haciendo su ser en relación con el mundo que le rodea. Es una perspectiva distinta a la de la novela del mismo autor *La región más transparente*, donde el yo que inicia el relato llegará a identificarse con el plural al que pertenece y del que participa como un elemento de su composición, como parte del ser colectivo de su nacionalidad.

En cuanto a la forma que adopta la narración de *La muerte de Artemio Cruz*, se presenta a través de las variantes que permiten el uso de los distintos pronombres del singular que son los usados, y abarcan las diversas variantes de la narración objetiva representada en los apartados iniciados por él, cuyas escenas se yuxtaponen sin narrador aparente que presente una visión preferentemente externa, conversaciones que no se presentan sino que se hacen entre varios interlocutores cuyos párrafos nos dan los indicios oportunos para su identificación cuando ésta tiene interés. En otros momentos se transcriben frases entrecortadas que pertenecen a diversos personajes de los que apenas sabemos nada, pero cuyas palabras son indicio de los temas que les interesan o de la relación de unos y otros, de modo que la referencia queda clara.

Los apartados del yo son un continuo monólogo interior de una persona medio inconsciente que mezcla sus ideas, sentimientos y percepciones externas. No aparece la instancia narrativa que presente desde el exterior al personaje que habla, como ya señaló Genette³⁴. Parece que los pensamientos del moribundo se manifiestan espontáneamente.

Los apartados del tú vuelven a ser un monólogo a pesar de estar establecido como un diálogo del yo con el tú, pero el lector puede adivinar que los dos son el mismo a través de una pretendida objetivación, las ideas que fluyen son un verdadero monólogo, pues no se espera confirmación ni objeción, por eso en muchos momentos adoptan formas o recursos poéticos, como repeticiones, recurrencias, frases entrecortadas que se hacen muchas veces paralelísticas, etc. Son quizá, los capítulos más líricos y donde los sentimientos se hacen más trascen-

³⁴ Vid. Genette, G. *Figures III*. París, Seuil. 1972, págs. 221 y ss.

dentes personalmente, como ocurre en el monólogo interior, o en la corriente de conciencia.

Los pronombres son, pues, en la obra de C. Fuentes la forma de un signo literario de sentido recurrente. La idea del hombre y su perspectivismo se expresa mediante el uso de unas palabras que habitualmente tienen una significación ocasional y que puede variar según la situación y el contexto.

En las novelas *La región más transparente* y sobre todo en *La muerte de Artemio Cruz*, estas palabras que corresponden a las tres personas gramaticales adquieren una significación connotativa común y coincidente en el referente: a lo largo de la novela se matizan por el uso reiterado y acumulativo que trasciende ese valor significativo de cada palabra para adquirir un valor literario en el que se pueden diferenciar diversos valores sémicos que dan a este signo literario un amplio valor estético.

De la denotación se pasa a la connotación que el escritor quiere acumular en signos externos carentes casi de significación propia para que el contraste y la variedad que conllevan se unifique en un signo lingüístico mínimo en el sentido y múltiple en la expresión, pero cargado como signo literario de un contenido que abarca en el relato al protagonista de la historia como ser en el tiempo.

Los sentidos que corresponden a los pronombres gramaticales que inician los capítulos son:

- a) Identificación de las tres personas con un solo referente, Artemio Cruz.
- b) Identificación de las tres personas gramaticales con tres tiempos diferentes: la primera con el presente, la segunda con el futuro y la tercera con el pasado.
- c) Identificación de los tres pronombres con apartados distintos y de contenido diverso: lírico-confidencial, dramático y épico. El lírico porque el *yo* enuncia para sí mismo. El dramático porque se establece un diálogo entre el *yo* que habla y el *tú* al que se dirige, aunque sea el mismo personaje. El épico porque el que habla lo hace ahora para los demás. El *yo* se ha transformado en *él* para que la evocación del pasado tenga sentido para entender el presente.
- d) Identificación con tres modos de enunciación diferentes: la *primera* persona lo hace en forma de monólogo interior; la *segunda*, diálogo con el *tú*, es decir relato de enunciación discursiva

frente a la *tercera*, narración propiamente dicha, o sea enunciación histórica en la que desaparecen los elementos lingüísticos de tipo autobiográfico.

- e) Identificación con puntos de vista distintos para las tres personas: primera proximidad, segunda alteridad, y tercera lejanía. Cinematográficamente sería un primer plano, un plano medio que diese la perspectiva del primero desde otro ángulo y un plano lejano constituido por un flash-back.
- f) Identificación de los tres pronombres con la voz narradora ya que en los capítulos iniciados por el *yo* este es el que habla, parece contar lo que va sucediendo en su entorno, todo es filtrado a través de ese *yo*. En los del *tú* necesariamente habla también un *yo* que se refiere a la segunda persona manifiesta en el pronombre, pero en el mecanismo de la conversación quien se dirige a un *tú* es siempre la primera persona que es la única capaz de hablar y está en la conversación como sujeto latente.³⁵

Y en cuanto a los capítulos iniciados por *él* también la perspectiva ha de ser tomada de la comunicación y *él* es todo aquello que no es ni *yo* ni *tú*, pero la referencia surge de la persona que habla, la primera, que está siempre latente en toda conversación, y en toda narración.

- g) Identificación de los pronombres con espacios diferentes, para la primera y segunda persona la habitación de un hospital, espacio limitado como corresponde al diálogo, para la tercera espacios variados, interiores o exteriores, propios o ajenos, públicos o privados, de campo o de ciudad, de tierra o de mar, de paz o de guerra. Diferentes y variados espacios en los que el hombre vive durante su plazo temporal hasta verse reducido al hospital, donde dará cuenta de su vida.
- h) Utilización del subsistema morfológico de los pronombres como sistema modelizador del relato, ya que como señala I. Lotman "el arte es un sistema de modelización secundario y se sirve de la lengua natural como material", y poco más adelante añade "puesto que la conciencia del hombre es una conciencia

³⁵ Vid. Bobes, M^a del C. *Op. Cit.*, pág. 23 y ss.

lingüística, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios”³⁶.

Este sistema modelizador influye sobre la semantización literaria que al subsistema lingüístico se le ha de añadir o modificar desde su denotata habitual a su significación literaria a lo largo de todo el relato.

Se parte del sistema morfológico pronominal admitido en nuestra lengua habitual para elevarlo a la categoría de recurso artístico o de modelizador artístico que el emisor utiliza para transmitir al lector su intuición semántico-artística, única y original.

Este sistema modelizador pronominal no se da sólo en esta novela de *La muerte de Artemio Cruz*, sino también en *La región más transparente*, pero si conserva en una y otra aspectos parecidos, se diferencian en otros que proporcionan disparidad entre ambos relatos, lo que demuestra una voluntad creativa que utiliza un subsistema lingüístico en el que las posibilidades de los referentes ocasionales permiten interpretaciones diversas a las habituales. En una, *La muerte de Artemio Cruz*, el que los tres pronombres tengan el mismo referente. En la otra, *La región más transparente*, haciendo que el referente de la primera persona, individualizado perfectamente a través de la obra, pueda identificarse con los plurales que significan la anulación del ser individual en el ser colectivo como representante de un pueblo o de una manera de ser.

En la primera obra nos muestra al hombre en todas sus posibilidades como individuo. Su análisis se hace completo y reiterado desde las tres perspectivas que promocionan las tres personas gramaticales. En la otra obra el hombre que habla, un yo que se observa a sí mismo, observa también a los demás y llega a identificarse con ellos; pasando del singular al plural y en éste del *nosotros*, al *vosotros*, al *ellos*, a los nombres propios que, si recogen los que han ido saliendo a lo largo de la novela, se evocan ahora como nombres genéricos, en los que se convierten sucesivamente hasta los nombres de personas ilustres en la historia de México y hasta los nombres comunes utilizados como generalizadores: “Calendaria Pantitlán Damián Carmona Balbuena Democracias Allende Algarín Mártires de Río Blanco... es Hortensia Chacón dolor inmóvil, es Librado Ibarra de la brevedad inmensa, es ...es el bracero que huye y el banquero que fracciona, es el que se salvó solito y el que se salvó con los demás...” (págs. 456-457).

³⁶ Vid. Lotman, Iu. M. *Estructura del texto artístico*. Madrid. Ed. Istmo. 1982, pág. 20.

Y en otros momentos los puros pronombres: “yo, nosotros, ustedes, nunca tú, nunca el tercero- y ustedes que burlaron el azar para no ser tú... (pág. 448).

El enriquecimiento de los signos lingüísticos usados desde su valor denotativo a la significación definitiva dentro de la obra literatura indica la potencialidad de significación de esos elementos que se pone en evidencia en el signo autónomo que es la obra literaria, pues es en ésta donde se manifiestan todas las posibilidades. Lo mismo afirma I. Lotman en su obra ya citada: “La complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística”³⁷.

En la obra literaria se legitima lo que no es habitual funcional y semánticamente. Su repetición en un texto o en textos afines enfrenta al lector con esa legitimación. Lo que no era habitual o normativo se hace su propia estructura paradigmática o sintagmática que conducen a una semiotización nueva, artísticamente válida.

³⁷ Vid. Lotman, Iu. M. *Op. Cit.*, pág. 21.