KARL KOHUT*

La Historia de Artemio Cruz: La búsqueda de
valores en un mundo degradado

— *Dites donc, commandant, qu'est-ce qu' un homme
peut faire de mieux de sa vie, selon vous? (...)*

— *Transformer en conscience une expérience aussi large
que possible, mon bon ami.*

André Malraux**

La muerte de Artemio Cruz¹ es la historia de un proceso de concientización. Como tal, entra en una larga tradición que ha sido descrita de modo paradigmático en la teoría de la novela de Lukács y, después de él, la de Goldmann.² Lukács definió la forma interior de la novela como "el caminar del individuo problemático hacia sí mismo, desde el turbio encogimiento de una realidad simplemente presente, heterogénea y carente de sentido para el individuo, hacia el autoconocimiento claro". Después de haberlo logrado, el ideal encontrado alumbra, como sentido de vida, la inmanencia de ésta; sin embargo, la dicotomía de ser y deber no es abrogada y no puede ser abrogada en el mundo de la novela; solamente se puede lograr un máximo de aproximación, un alumbramiento profundo e intensivo del hombre por el sentido de su vida (70).

El individuo que Lukács llama problemático lo es porque vive en un mundo de valores degradados. Los valores auténticos ya no existen en el mundo exterior, sino tan sólo interiorizados en su con-

* Universidad Católica de Eichstätt, R.F.A.

** La cita proviene de la novela *L'Espoir*.

¹ Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, México, F.C.E. 1962.

² Cito *La teoría de la novela*, de Lukács, elaborada en los años 1914 y 1915 y publicada por primera vez en 1916, según la edición de 1986; en el caso de Goldmann, cito la edición de 1964. En ambos casos, las traducciones son mías.

ciencia. De ahí nace la escisión entre el individuo y el mundo, lo que constituye la causa de su ser problemático. El caminar del individuo problemático hacia el autoconocimiento conduciría pues, al doble reconocimiento de los valores auténticos y de su desajuste para con el mundo en el que vive (67s). Goldmann resumió este proceso en la fórmula según la cual la novela sería "la historia de una búsqueda *degradada* de valores auténticos en un mundo degradado". El protagonista degradado de la novela sería un loco o un criminal que buscaría de modo inauténtico valores auténticos en un mundo de conformismos y convenciones (28-35).

Estas descripciones referidas necesariamente de modo esquemático concuerdan con algunas críticas recientes que han reconocido el problema de los valores como uno de los temas centrales de *La muerte de Artemio Cruz*.³ Por ello, parece justificado utilizar las teorías de Lukács y Goldmann como base para una reinterpretación de la novela que se concentrará precisamente en la problemática esbozada.

En *La muerte de Artemio Cruz*, el proceso de concientización se desarrolla en la conciencia del protagonista en agonía. La presentación narrativa de este proceso se realiza a través de tres perspectivas diferentes que corresponden a tres configuraciones del Yo del protagonista: el Yo, el Otro-Yo, denominación que tomo prestado de *Yo el Supremo*, de Roa Bastos, y que, en la novela de Fuentes, se dirige al Yo llamándolo de Tú y, finalmente, un Él que aparece como narrador omnisciente. En la novela, Tú y Él son generados del Yo del protagonista (16s), y se refunden en una sola persona, en el instante mismo de la muerte (315s). En una entrevista, Fuentes explicó la relación recíproca de las tres personas diciendo que el Tú representaría el subconsciente.

especie de Virgilio que lo (i. e. Artemio Cruz) guía por los círculos de su infierno, y que es la otra cara de su espejo, la otra mitad

3 Sobre todo, Vidal 1976 y Häselser 1983. La problemática de los valores está en el centro de la entrevista con Sosnowski 1981.

de Artemio Cruz: es el Tú que habla en futuro. Es el subconsciente que se aferra a un porvenir que el Yo — el viejo moribundo — no alcanzará a conocer. El viejo Yo es el presente, en tanto el Él rescata el pasado de Artemio Cruz. Se trata de un diálogo de espejos entre las tres personas, entre los tiempos que forman la vida de este personaje duro y enajenado.⁴

A cada persona corresponden, en la novela, doce secuencias que se alternan según una estructura inmutable: Yo — Tú — Él. La novela termina con dos cortas secuencias más, que corresponden al Yo y al Tú, de manera que la totalidad de las secuencias alcanza a 38. Las secuencias del Yo y el Tú están relacionadas con el presente del protagonista, si bien de forma muy diferente. El tiempo del Yo es el presente, la agonía que vive el protagonista. La forma estilística característica es el monólogo interior. El tiempo del Tú es aparentemente el futuro. Pero debajo de esta forma gramatical se esconden, al la vez, el presente y el pasado.

El Otro — Yo habla con el Yo que obviamente es el Yo agonizante. De este modo, esas secuencias participan del presente de las secuencias del Yo. Pero el Otro — Yo habla del pasado y desde una perspectiva del pasado. El futuro gramatical recibe en este contexto la función de señalar posibilidades, opciones que el Yo tuvo, pero no eligió. De este modo, estas secuencias constituyen un recuerdo del pasado de Yo, no como fue sino como hubiera podido ser: una "posible vida" (34). Las secuencias del Él, finalmente, cuentan doce días decisivos en la vida del protagonista. Las secuencias del Tú tienden un puente entre las del Yo y las del Él, ligan el presente al pasado, lo hecho con lo que hubiera podido ser. Finalmente, hay que señalar una irregularidad significativa en la estructura rígida. Entretejida con las secuencias del Yo va una escena del Él que corresponde al día que precede la agonía. Se trata de una grabación de negociaciones que Artemio Cruz escucha. En rigor, esa grabación constituye una secuencia más del Él, de modo que también esta serie alcanzaría el número de 13, lo que elevaría el número

4 La cita proviene del artículo de Mario Benedetti: "Carlos Fuentes: del signo barroco al espejismo", citado aquí según la impresión en Giacomani 1971: 99, quien la sacó de una entrevista de Fuentes con Emmanuel Carballo.

total a 39. Esta última escena del *Él* penetra la agonía del protagonista, en cuya conciencia se confunden, de este modo, pasado y presente.

En las secuencias del *Yo*, éste está al principio plenamente consciente y gradualmente se va turbando hasta emitir, en las últimas secuencias, solamente fragmentos inconexos de palabras y pensamientos. Las secuencias del *Tú* y el *Él*, al contrario, quedan lúcidas, con la sola excepción de la última escena del *Tú* donde también el *Otro*—*Yo* acusa síntomas de turbación que terminan con la extinción de la conciencia. Paradójicamente, el proceso de concientización va en dirección inversa, de modo que el momento de la extinción de la conciencia coincide con el de su mayor lucidez.

Son las secuencias del *Yo* y del *Tú* el lugar de la reflexión ética del protagonista. Pero la perspectiva es diferente en las dos series. En las del *Yo*, las reflexiones se presentan como explicación o defensa de su pasado, en las del *Tú*, como crítica.⁵ Es sobre todo el *Otro*—*Yo* el que ofrece valoraciones éticas del comportamiento del protagonista, de manera que correspondería más bien a la conciencia ética del personaje que el *Yo* intenta relegar a lo más profundo de su ser, deseo que intuye el *Otro*—*Yo* diciendo: "No querrás pensar en todo eso. Tú detestarás a *Yo* por recordártelo" (33). Las reflexiones escasean en las secuencias del *Él*, si bien no están del todo ausentes: en esta serie, los episodios generalmente son relatados y forman la materia y los puntos de arranque de las reflexiones de las otras dos series.

Es cierto que la escisión de la novela en tres secuencias narrativas da profundidad a la relación de los hechos y permite ver al protagonista desde perspectivas diferentes. Sin embargo, más importante es el hecho de que la escisión narrativa corresponde a una escisión del personaje, de modo que se corresponden lo narrado y el

⁵ Las tres personas y su función narrativa respectiva han encontrado en la crítica, interpretaciones muy diferentes e incluso controvertidas. Me limito a señalar tres análisis significativos: el de Jara 1968, también en Giacomani 1971: 171-185; Befumo Boschi/Calabrese 1974: 96-109; Vidal 1976: 96-109; Vidal 1976: 303s, quien ve detrás de las tres personas "una *supraconciencia* que da cohesión a esta trinidad" y que denomina *supra-yo* (303).

modo narrativo. La escisión interior de Artemio Cruz tiene su origen en el acto mismo de su concepción en el sentido sexual. Artemio Cruz es hijo de Atanasio Menchaca, rico terrateniente de Veracruz que había violado a la mulata Isabel Cruz. Ésta había venido con su familia desde Cuba y trabajaba en sus tierras. Artemio Cruz es, pues, según la mitología mexicana interpretada magistralmente por Octavio Paz, un hijo de la chingada.⁶ Su historia puede resumirse en la fórmula en que Artemio Cruz se esfuerza, a lo largo de su vida, por volverse chingón y casi lo logra, pero en el fondo de su ser siempre queda el hijo de la chingada.

En la trama de la novela, esta escisión interior se traduce en un comportamiento ambiguo que se revela en una serie de elecciones existenciales que casi siempre son, a la vez, elecciones entre diferentes sistemas de valores. La primera de ellas es la del 18 de enero de 1903 cuando el joven Artemio mata a su tío Pedro porque lo confunde equivocadamente con el "enganchador" que debía venir a buscar a su tío y amigo paternal Lunero (304s). Seguramente, este acto es una autodefensa porque Artemio Cruz depende de Lunero; pero esencialmente, es un intento de salvar a éste de la esclavitud inminente. Por lo tanto, el acto es a la vez expresión del miedo y de la generosidad del muchacho. Pero hay un elemento más. Por primera vez, Artemio Cruz impone su voluntad por medio de la violencia.

Lunero y Artemio Cruz deben huir. Para éste, la huida se presenta como una liberación: "Liberado de la fatalidad de un sitio y un nacimiento ... esclavizado a otro destino, el nuevo, el desconocido, el que se cierne detrás de la sierra iluminada por las estrellas" (309). A partir de este día, la "aventura desconocida empieza, el mundo se abre y [le] ofrece [su] tiempo" (313). Artemio Cruz se ve liberado de la situación contingente de su lugar natal, pero no puede escapar de la situación en sí como limitación del hombre.

6 Paz 1967: 68-75. En la novela, toda una secuencia del Tú va dedicada a este tema, donde resalta la escisión interior generadora de la ambigüedad moral del protagonista: "Nuestra palabra. Tú y yo, miembros de esa masonería: la orden de la chingada. Eres quien eres porque supiste chingar y no te dejaste chingar; eres quien eres porque no supiste chingar y te dejaste chingar: cadena de la chingada que nos aprisiona a todos: eslabón arriba, eslabón abajo, unidos a todos los hijos de la chingada que nos precedieron y nos seguirán" (144s).

La próxima elección que le lleva a afiliarse a la revolución es tal vez la más importante de todas. Artemio Cruz había compartido días felices con el "maestro" Sebastián a quien debió su formación intelectual y moral. Éste le había enseñado "esas cosas elementales de las cuales debe partirse para ser un hombre libre, no un esclavo de los mandamientos escritos", éste le había enseñado "crear sus propias reglas para que pueda constituirse como rebelde, libre nuevo y único" (125). Ahora bien, fue el maestro Sebastián quien le determinó a juntarse a las tropas revolucionarias:

El te mandó, tú te fuiste a la revolución: no sale de mí este recuerdo, no te alcanzará:
no tendrás respuesta para los dos códigos opuestos e impuestos;
tú inocente,
tú querrás ser inocente,
tú no escogiste, aquella noche (125).

La cita deja ver que el episodio forma parte de las secuencias del Otro—Yo en las que éste critica el comportamiento del Yo. Su ser revolucionario está viciado desde el principio porque no resulta de una elección autónoma, sino que obedece a un deseo ajeno. Artemio Cruz es, por lo tanto, un revolucionario enajenado. Lo que le importó en esta elección no fueron los valores revolucionarios, sino su amor por el maestro.

Y será también el amor el que decidirá su separación de la revolución. Se trata de los acontecimientos del 4 de diciembre de 1913. Artemio Cruz es teniente en las tropas revolucionarias del norte que combaten al presidente Huerta. Comparte sus momentos libres con la joven Regina a la que ha raptado y violado siete meses antes; a pesar de estos comienzos violentos, su amor se ha convertido en un sentimiento libre y profundo que llena la existencia de los dos. En un combate, Artemio Cruz es herido; anda desorientado, recuerda su amor: "Pasaría la revolución, pasarían los pueblos y las vidas, pero eso no pasaría. Era ya su vida, la de ambos" (76). Este minuto de distracción es suficiente "para que todo el ajedrez de la guerra se convirtiera en un juego irracional, incomprensible" (77). A partir de entonces, Artemio Cruz "quizo salvarse para regresar al amor de Regina" (79); esta decisión se convierte en culpa porque le lleva a negar ayuda a un herido que muere por eso mismo. Pero to-

do ha sido en vano porque cuando busca a Regina la encuentra muerta, colgada en un árbol por el enemigo (81). Aquí empieza el juego oscuro y casi mágico de las muertes por sustitución que se repetirá varias veces en su vida posterior.

Irónicamente, el desertor se convierte en héroe al regresar porque su escuadrón había derrotado al enemigo. Artemio Cruz sigue por lo tanto combatiendo con las tropas revolucionarias. Pero si antes lo había hecho para complacer a su maestro, ahora ha desaparecido incluso esta motivación. Lo que queda es un rito sin meta ni sentido. Artemio Cruz quiso sobrevivir por el amor de Regina, por ella se separó en su foro interior de la revolución; muerto el amor, queda sólo su afán de sobrevivir que se convierte en la meta más alta y que dominará todo el resto de sus acciones. El 22 de octubre de 1915, en un episodio decisivo más, es hecho prisionero, junto con un soldado yaqui, por las tropas villistas. En el calabozo encuentra a Gonzalo Bernal, hijo de un terrateniente, que se ha unido a la revolución por motivos anarquistas y que la juzga con ojos desilusionados:

Artemio, Artemio, los hombres no han estado a la altura de su pueblo y de su revolución. (...)

No; todo es un siniestro juego de eliminaciones. Ya estamos viendo entre criminales y enanos, porque el caudillo mayor prohíja pigmeos que no le hagan sombra y el caudillo menor tiene que asesinar al grande para ascender. Qué lástima, Artemio. Qué necesario es todo lo que está pasando y qué innecesario es corromperlo (196).

En el calabozo se encuentran, pues, el revolucionario que a pesar de todo sigue siendo fiel a sus ideales, y el revolucionario que ha perdido toda fe en ellas. Artemio Cruz tiene que decidirse otra vez entre los valores de la revolución y de la solidaridad y su propia vida. Se decide a sobrevivir y se salva traicionando planes falsos. Pero su acto no deja de ser por ello traición porque la verdadera traición consiste en negar la solidaridad a sus compañeros de celda que condena de hecho a la muerte. Sobrevive porque Gonzalo Bernal muere: "Yo sobreviví. Tú moriste. Gracias" (245).

Después de la revolución, Artemio Cruz sigue utilizando sus valores sin creer en ellos. El antiguo discípulo del maestro Sabastián se ha convertido en un farsante cínico. Artemio Cruz se acerca al padre de Gonzalo Bernal con el pretexto de transmitirle las últimas palabras de su hijo. La situación política y económica desesperada de Gamaliel Bernal le brinda la oportunidad de apoderarse de sus bienes, lo que realiza sin escrúpulos. "Desventurado país — reflexiona éste — que a cada generación tiene que destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores" (50). La revolución aparece en esta reflexión como una simple sustitución de élites. En la novela, esa idea va reforzada por la estructura temporal que ha asimilado la temporalidad cíclica de los aztecas.⁷ Artemio Cruz se apodera de la hacienda de Gamaliel Bernal, pero le deja con cierta generosidad las apariencias de su posesión. A partir de entonces, ensancha sistemáticamente su poder político y económico:

Préstamos a corto plazo y alto interés a los campesinos del estado de Puebla, al terminar la revolución; adquisición de terrenos cercanos a la ciudad de Puebla, previendo su crecimiento; gracias a una amistosa intervención del Presidente en turno, terrenos para fraccionamientos en la ciudad de México; adquisición del diario metropolitano; compra de acciones mineras y creación de empresas mixtas mexicano-norteamericanas en la que Tú figuras como hombre de paja para cumplir con la ley; hombre de confianza de los inversionistas norteamericanos (...) (16).

Un elemento indispensable en esta marcha hacia arriba es su olfato infalible que le hace escoger siempre "al caudillo emergente contra el caudillo en ocaso" (137).

Este ascenso exterior va a la par con una degradación interior. El signo más importante de este proceso es la reificación del amor. Catalina, la hija de Gamaliel Bernal, forma parte del contrato entre los dos hombres: Artemio Cruz salva la situación política y económica de éste, pero se apodera de sus bienes y de su hija, quien le asegura la herencia legal. Años más tarde, será la joven Lilia a

7 El descubrimiento de esta analogía se debe a Jara 1968; el tema fue retomado después, sobre todo, por Befumo Boschi/Calabrese 1974 y Meyer-Minnemann 1978.

quien compra y de quien se sirve al principio, como acompañante de vacaciones y, más tarde, como ama de su segunda casa que considera como la que es verdaderamente la suya. La reficación del amor culmina en la autoconfesión de que su "único amor ha sido la posesión de las cosas, su propiedad sensual" (139). El amor como relación auténtica entre los hombres es sustituido por el sentimiento del poder y el orgullo que determinan su ser inauténtico que encuentra su expresión perfecta en la escena carnavalesca de la fiesta de San Silvestre de 1955. En este año como en los precedentes, Artemio Cruz organiza una fiesta en la cual participan 100 invitados de la alta sociedad mexicana, todos poderosos que rinden homenaje, en esta noche, al más poderoso. Artemio Cruz participa en esta fiesta tan sólo como espectador: contempla a los invitados desde una butaca apartada; la distancia entre él y los otros es signo de su orgullo y de su poder sobre los otros que se vengan llamándolo "la momia de Coyoacán" y burlándose de Lilia (261). Poco le importa porque está seguro de su poder sobre ellos, el poder que es un valor absoluto que "vale en sí mismo" (267).

La última etapa de esa degradación interior está marcada por la escena de las negociaciones con algunos americanos del norte que escucha por medio de la grabadora en las horas de su agonía. Entonces aparece su deseo escondido de ser uno de ellos, de compartir con ellos "su eficacia, sus comodidades, su higiene, su poder, su voluntad", y de separarse de "la incompetencia, la miseria, la suciedad" de su país (32). Pero en el mismo momento en el que el Otro—Yo le revela implacablemente este deseo no confesado, le revela también su fracaso:

Tú quisieras ser como ellos y ahora, de viejo, casi lo logras. Pero casi. Sólo casi. Tú mismo impedirás el olvido: tu valor será gemelo de tu cobardía, tu odio habrá nacido de tu amor, toda tu vida habrá contenido y prometido tu muerte: que no habrás sido bueno ni malo, generoso ni egoísta, entero ni traidor (33s).

La enajenación no ha sido total, completa. La última razón de estos restos de auténtica humanidad es el hecho de que no pudo extinguir las últimas chispas del amor auténtico en él. O, para decirlo en palabras de la mitología mexicana, el chingón siempre quedó en el fondo, de su ser un hijo de la chingada. Por eso, incluso sus re-

laciones con su mujer Catalina mantienen un dejo de ambigüedad. La vida le brinda dos oportunidades más de abandonar su modo inauténtico de ser y optar por un amor solidario. Se trata del amor por su hijo Lorenzo y por Laura. Ambas veces fracasa porque no tiene el coraje para abandonar su existencia de hombre poderoso. Pero mientras que su amor por Laura no sobrepasa los límites de un episodio fugaz y tardío, el amor por su hijo constituye un núcleo decisivo en su vida, comparable en eso solamente con su amor por Regina.

Para Lorenzo, Artemio Cruz compra y reconstruye la hacienda de sus padres y lo hace venir para que viva allí y aprenda a amar esta tierra, como lo había hecho su padre Atanasio. En Lorenzo se repite la historia de su familia, la de su abuelo y la de su padre; pero éste no le explica nunca la razón de sus acciones para no forzar su efecto. Con Lorenzo vive un día esta cabalgata que vuelve como *leitmotiv* en casi todas las secuencias de Yo: "Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo."⁸ Pero Lorenzo repite también el acto de su padre, abandona su tierra para luchar en la Guerra civil española. Sin embargo, a diferencia de éste, lo hace a partir de una elección autónoma que no le es impuesta por nadie y, además, elige consciente o inconscientemente una muerte heroica y absurda.

Lorenzo muere para que su padre pueda vivir, siguiendo el juego oscuro de las muertes por sustitución que está en el fondo de la novela. El destino de Artemio Cruz adquiere en esta ocasión, como antes con la muerte de Regina, rasgos trágicos, porque las dos únicas veces que eligió conscientemente el amor, el ser amado muere.

En el proceso de concientización, las tres personas del Yo confrontan la serie de opciones realizadas con la de opciones desechadas. Es cierto que Artemio Cruz siempre se decidió contra la opción ética, tanto en el orden individual como en el colectivo y se impuso como dominador, como puro afán de vida, libre y exento de toda ley moral:

⁸ El día en cuestión es recordado por el Otro—Yo en la 7a. secuencia del Tú (166-170). La frase citada aparece en todas las secuencias del Yo con la sola excepción de la 11a. La muerte de Lorenzo es relatada en la 9a. secuencia del Él.

Yo sobreviví. Regina. ¿Cómo te llamabas? No. Tú Regina. ¿Cómo te llamabas tú, soldado sin nombre? Sobreviví. Ustedes murieron. Yo sobreviví. (...) No les debo la vida a ustedes. Se la debo a mi orgullo, ¿me oyen?, se la debo a mi orgullo. Reté. Osé. ¿Virtudes? ¿Humildad? ¿Caridad? Ah, se puede vivir sin eso, se puede vivir. No se puede vivir sin orgullo (85).

En esta moral egocéntrica —si moral es— que es responsable en último término de la degradación de la Revolución mexicana. En su testamento imaginario, Artemio Cruz legará, a sus herederos, "sus [i.e. de México] líderes ladrones, sus sindicatos sometidos, sus nuevos latifundios, sus inversiones americanas, sus obreros encarcelados" (277), y esto es solamente un trozo de una lista muy larga en la cual aparece la realidad degradada como herencia de hombres como Artemio Cruz.

En su agonía, Artemio Cruz se vuelve atrás, retoma y reevalúa las elecciones y decisiones pasadas. Pero este proceso solamente es posible porque Artemio Cruz es y siempre ha sido doble, Yo y Otro—Yo, chingón y chingado. El Otro—Yo presenta al Yo su vida como una serie de elecciones en contra los valores éticos, tanto individuales como colectivos (246s). Pero varias veces, la opción ética fue equivalente a la muerte. En este punto, el drama individual de Artemio Cruz reviste la dimensión de la tragedia existencial del hombre. Artemio Cruz debió elegir y decidirse en situaciones que habían sido situaciones límite en el sentido de la filosofía existencialista que las define como situación en la cual el hombre solamente puede elegir entre dos salidas, siendo una de ellas la muerte.⁹ El hombre tiene la alternativa que elegir la salida ética y morir o vivir culpable. En tanto que el hombre vive le queda la libertad de elegir de nuevo y de conferir un nuevo sentido a su vida; pero con cada elección se restringe el campo de las posibilidades, hasta que al fi-

⁹ Vidal 1976: 319. Un primer esbozo de las correspondencias entre la novela de Fuentes y la filosofía existencialista se debe a Catherine M. Allen: "La correlación entre la filosofía de Jean-Paul Sartre y *La muerte de Artemio Cruz*", de Carlos Fuentes", citado aquí según la impresión de Giacomani 1971: 399-442.

que al final, en el punto límite de la muerte, vida y destino son la misma cosa.¹⁰ En este punto límite, las dos mitades de la vida de Artemio Cruz se reúnen (17). El proceso de concientización consiste en recordar la mitad que había dejado atrás y que había relegado al olvido. La muerte del protagonista es la condición previa y el fin ineluctable de este proceso, porque cuando alcanza la plenitud del autoconocimiento al llegar al misterio de su nacimiento, le queda una sola salida: la muerte. Podía sobrevivir solamente en tanto permanecía en el "turbio encogimiento de una realidad simplemente presente", para retomar la frase de Lukács. El caminar hacia el autoconocimiento es al mismo tiempo un caminar hacia la propia muerte.

Seguramente, el fin de la novela no resuelve la dicotomía de ser y deber. ¿Podemos decir con Lukács que se ha logrado "un máximo de aproximación, un alumbramiento profundo e intensivo del hombre por el sentido de su vida"? Creo que sí. El proceso de concientización termina por el conocimiento claro de las opciones éticas que le había ofrecido su destino. Artemio Cruz había elegido las opciones no-éticas; pero en el momento de su muerte recobra la conciencia de la existencia de los valores éticos y, a la vez, de la degradación moral del mundo en que ha vivido. Con su muerte se cierra un ciclo, comienza otro. ¿Será otra vez una repetición, la sustitución de una élite corrompida por otra? La respuesta de la novela es incierta: la respuesta cierta solamente la pueden dar los lectores que vivirán el nuevo ciclo.

10 Otro tema caro a los existencialistas, cuya formulación "clásica" se debe a André Malraux, en *L'Espoir*: "Mais, que la ... tragédie de la mort est en ceci qu'elle transforme la vie en destin, qu'à partir d'elle rien ne peut plus être compensé. Et que -même pour un athée- là est l'extrême gravité de l'instant de la mort" (780).