



# Trabajo Fin de Máster

Máster en Estudios Hispánicos

## EL TIEMPO EN *LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ*

Carlos Fuentes

Autora

Ana Porroche Campo

Directora

Rosa Pellicer Domingo

Facultad de Filosofía y Letras

Año 2012

Vivimos hoy. Mañana tendremos una imagen de lo que fue el presente. No podemos ignorar esto, como no podemos ignorar que el pasado fue vivido, que el origen del pasado es el presente.

Recordamos aquí, hoy. Pero también imaginamos aquí hoy. Y no debemos separar lo que somos capaces de imaginar de lo que somos capaces de recordar.

Carlos Fuentes, *Tiempos y espacios*.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
I. CARLOS FUENTES Y LA NOVELA HISPANOAMERICANA .....	4
II. <i>LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ</i> : INFLUENCIAS E INNOVACIONES.....	18
III. EL TIEMPO EN <i>LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ</i> .....	33
III.1. EL TIEMPO NARRATIVO .....	36
III.2. EL TIEMPO HISTÓRICO .....	77
III.3. EL TIEMPO MÍTICO .....	98
CONCLUSIÓN .....	111
BIBLIOGRAFÍA .....	115
WEBGRAFÍA .....	118

# INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es una contribución al estudio del tiempo en la novela *La muerte de Artemio Cruz*, del escritor mexicano Carlos Fuentes. La elección del tema ha estado motivada por ser uno de los rasgos más sobresalientes de la obra, y por la novedad de su tratamiento, que ofrece variados puntos de vista. Para ello he dividido el estudio en tres partes claramente diferenciadas: en primer lugar, un apartado que remite a los ensayos de Fuentes y a su concepción en lo que respecta a la novela hispanoamericana; en segundo lugar, otro que hace referencia a las influencias e innovaciones que el escritor muestra en su novela, para abordar en tercer lugar, el análisis concreto del tiempo en sus tres aspectos: narrativo, histórico y mítico, ya que se hallan íntimamente relacionados y cada uno de ellos condiciona la concepción del otro. Además, en el caso del tiempo histórico, no he encontrado ningún estudio específico que aclare la conexión de las diferentes fechas dispersas a lo largo de la obra con los sucesos históricos de México, y la incidencia que tienen en la sociedad mexicana, así como en el protagonista de la novela.

He querido referirme antes a los ensayos más destacados del propio autor, porque nos dan pistas de cómo leer sus novelas pues, para él temas como la muerte o el tiempo exigen una reflexión y son fundamentales a lo largo de su obra. No se puede valorar su concepción del México actual sin remontarnos a sus orígenes, o a la lectura de *El laberinto de la soledad*. Tampoco podemos entender el alcance de una obra tan original como *La muerte de Artemio Cruz*, sin explorar el sentido de otra como *Pedro Páramo*, que sabemos influyó en el escritor mexicano, junto a todas las tendencias que comenzaban a apuntar en el “boom” de la nueva narrativa hispanoamericana.

El estudio está planteado desde la asimilación de todos los materiales con los que he podido contar, a través de la bibliografía consultada, y mediante los ejemplos que me ha proporcionado la minuciosa lectura de la novela.

En la elaboración del trabajo, la mayor dificultad la he encontrado a la hora de poder interpretar los distintos datos que supone el tratamiento del pronombre de segunda persona tú, como analiza Maarten Steenmeijer<sup>1</sup>, en relación con el tiempo verbal de futuro, y en general la cantidad de fechas que he encontrado en referencia a la Revolución mexicana a lo largo de toda la obra. Ya señaló Hernán Lara Zabala<sup>2</sup>, que *La muerte de Artemio Cruz*, muestra pasado, presente y futuro de la Revolución mexicana a través de un personaje, que comienza como héroe bienintencionado y termina corrupto, a la vez que desilusionado del proyecto revolucionario.

Javier Ordiz<sup>3</sup>, estudia con exhaustividad todo lo referente al mito, puesto que, además aclara el significado de determinados temas de la obra, como es la concepción circular del tiempo, así como costumbres y tradiciones que podían quedar un tanto confusas. Los libros como el de Marta Portal<sup>4</sup> y J. S. Brushwood<sup>5</sup> me han servido para poder tener una amplia visión de lo que los movimientos revolucionarios supusieron en la vida de México, y sobre todo, la transformación que la Revolución Mexicana significó en todos los órdenes de un país que a partir de sucesos como la Independencia, la Reforma y la Dictadura fue otro.

---

<sup>1</sup> Maarten Steenmeijer, “Al borde del posmodernismo: la indeterminación discursiva de *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes” en *Actas XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, t. III, Barcelona, PPU, 1994, pp. 633-641.

<sup>2</sup> Hernán Lara Zabala, “Fuentes a la distancia”, *Revista de la Universidad de México* en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0012/pdf/0012.pdf>, 2012, p. 32.

<sup>3</sup> Javier Ordiz, *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, León, Universidad de León, 1987.

<sup>4</sup> Marta Portal, *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid, Espasa Calpe, 1980.

<sup>5</sup> J. S. Brushwood, *México en su novela*, México, Fondo de cultura económica, 1973.

A través de este trabajo he podido constatar el especial tratamiento del tiempo que ofrece Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz* y la medida armonía que demuestra con la conexión entre presente, pasado y futuro para construir unas historia en apariencia caótica, pero en el fondo muy bien elaborada, que demuestra un dominio tanto de las técnicas narrativas, como del lenguaje por parte de su autor y no sólo esto, sino también verificar que Fuentes es un buen conocedor de México y de su historia como se pone de manifiesto en su obra.

# I. CARLOS FUENTES Y LA NOVELA HISPANOAMERICANA

Carlos Fuentes, como señala José Miguel Oviedo<sup>1</sup>, forma, probablemente, junto con Juan Rulfo y Octavio Paz, la trilogía clave de la literatura mexicana en la segunda mitad del siglo XX dada su proyección dentro y fuera del continente.

Considerado por muchos el monstruo de las letras mexicanas, acaso su pensamiento y su visión del mundo puedan resumirse en las palabras que Hernán Lara Zabala recogió del propio Fuentes: “La literatura es mi verdadera amante y todo lo demás, sexo, política, religión si la tuviera, muerte cuando la tenga, pasa por la experiencia literaria, que es el filtro de todas las demás experiencias de mi vida”<sup>2</sup>.

Y ese fue precisamente el logro de nuestro escritor, hacer de la literatura su vida, porque además con ello consiguió prestigiar la carrera de escritor que hasta entonces y en México no era profesional. Aunque el propio Alfonso Reyes le había aconsejado seguir la carrera de leyes para no pasar hambre, no atendió su consejo porque si hay algo que realmente le preocupaba era el silencio de la América Latina a la que él decidió dar voz.

Tal vez por ello su obra es así de destacada, porque como bien manifestó Jaime Labastida<sup>3</sup> hay muchos Fuentes en Carlos Fuentes y no solo se dedicó a la narrativa sino también al ensayo como lo hicieron Alfonso Reyes y Octavio Paz.

Su obra de ensayista es tan valiosa como la de narrador y ambas conforman su escritura. En *El espejo enterrado* (1997) apreciamos una visión ecuménica de las culturas, ya que Fuentes se decide a contar la historia y la vida de un continente que durante siglos muchos han callado. Se trata de un intento de mostrar ese espejo enterrado a lo largo de los

<sup>1</sup> José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4 De Borges al presente*, Madrid, Alianza Universidad, 2001, p. 315.

<sup>2</sup> Hernán Lara Zabala, art. cit., p. 35.

<sup>3</sup> Jaime Labastida, “Introducción. Carlos Fuentes: entre el ensayo y la ficción”, en Pol Popovic Karic, *Carlos Fuentes: Perspectivas críticas*, México D.F., Siglo veintiuno editores, 2002, p. 11.

siglos puesto que, la historia de la América española es la historia de un gran silencio. Él se siente parte de una viva tradición indígena y una tradición medieval, agustiniana y tomista porque la América Española tuvo una civilización preeuropea, fruto de las antiguas culturas indígenas y una cultura medieval, apadrinada por la coexistencia en España del cristianismo, el musulmán y el judío. Para él la síntesis de esa cultura pasa por reconocer lo que América ha sido, es decir, la convivencia de indios, negros, criollos y mestizos.

En *El espejo enterrado*<sup>4</sup> nos recuerda que la humanidad nació del sacrificio, pues de este dependía la continuidad de las cosas y el orden del universo. Los dioses se unieron en la hora del primer amanecer de la creación y formaron un círculo alrededor de una fogata para decidir que uno debía sacrificarse saltando al fuego. El más feo se arrojó, resucitando con la forma del sol, mientras el más guapo al saltar, también reapareció pero con la forma de la luna, creándose el universo. Así los aztecas en la leyenda de los Cinco Soles desarrollaron la creencia de que el mundo había sido creado diversas veces. De esta noción surge la idea de que solo el sacrificio puede mantener este mundo, el sol y, en consecuencia, la vida.

De este modo el mito será el que explique la realidad, puesto que, esas fuerzas naturales y sobrenaturales llamadas dioses son la causa de todas las cosas. Y por esta razón tiempo y muerte se convirtieron en el eje del mundo indígena y, los dioses en los causantes de todo lo bueno y lo malo. Francisco Javier Ordiz<sup>5</sup> es uno de los estudiosos que más minuciosamente ha analizado el mito en la obra de Fuentes, examinando su origen y en algún caso pasajes concretos de *La muerte de Artemio Cruz*, así como poniendo en relación la funcionalidad del mito en esta obra con otras del mismo autor, como *La región más transparente* o *Aura*; pero apenas hace referencia a la cultura azteca, como lo hace Octavio

---

<sup>4</sup> Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, Madrid, Taurus, 1997, pp. 133-149.

<sup>5</sup> Francisco Javier Ordiz, *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, ob. cit.

Paz<sup>6</sup> en *El laberinto de la soledad* (1950), para llegar a entender la dimensión que adquiere el rito y la religión en esta cultura, así como la idea de destino que rige a todo ser humano.

La interpretación del tiempo fue fundamental en el mundo indígena porque entender el tiempo significaba comprender la diferencia entre la supervivencia y la destrucción; dominar el tiempo fue sinónimo de asegurar la continuidad de la vida. Y al lado de estos dioses se situaba una sociedad sensible y despierta dispuesta a crear los valores de la continuidad cultural en América. Esto significó que a pesar de la decadencia y desaparición de sus ciudades, el pueblo sobrevivió igual que lo hizo su arte como manifestación de lo divino, de la muerte y del tiempo.

Las alusiones míticas que nos remiten a ese pasado indígena son constantes a lo largo de la novelística de Fuentes, las tiene siempre presentes porque ellas son los guardianas de todo lo que los americanos han olvidado y además su grandeza no debe ser cuestionada.

También es muy relevante en este ensayo su extensa reflexión acerca del periodo colonial y de la problemática vinculación entre España e Hispanoamérica en sus relaciones culturales. Destaca la figura de Hernán Cortés que consiguió someter a la capital azteca en el año 1521. El pueblo azteca se libra de Moctezuma para someterse a la tiranía de Cortés. Pero la conquista de México no solo significó una victoria militar o una lucha entre hombres y dioses, para Fuentes<sup>7</sup> significó un conflicto de voces, una lucha por el lenguaje. La Corona de España le había negado a Cortés el poder político, pese a sus hazañas militares, pero frente a este silencio una voz se alzó por encima de todas en el continente americano; esa fue la de la Malinche, intérprete y a la vez amante del conquistador, que estableció el hecho central de esa civilización multirracial al mezclar sexo con lenguaje.

Ella fue la madre del hijo del conquistador, simbólicamente el primer mestizo. Madre del primer mexicano, del primer niño de sangre española e indígena. Y la Malinche parió

---

<sup>6</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Enrico Mario Santí (ed.), [1950], Madrid, Cátedra, 2011, pp. 228-258.

<sup>7</sup> Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, Madrid, Alfaguara, 2011, p. 41.

hablando esta nueva lengua que aprendió de Cortés, la lengua española, lengua de la rebelión y la esperanza, de la vida y la muerte, que habría de convertirse en la liga más fuerte entre los descendientes de indios, europeos y negros en el hemisferio americano<sup>8</sup>.

La conquista del Nuevo Mundo siempre marcó la relación traumática entre España y la América española, porque los americanos fueron testigos de su propia violación, pero también de las crueidades y ternuras de los conquistadores que forman parte de su concepción. Carlos Fuentes no vio el acto de la conquista como un suceso completamente negativo, vio el dolor de una violación como “el conocimiento de todo aquello que hubo de morir para que nosotros naciésemos: el esplendor de las antiguas culturas indígenas”<sup>9</sup>.

Acerca de la narración de estos acontecimientos rescata la figura de Bernal Díaz del Castillo, que escribe la primera novela sobre la conquista imperial del mundo indígena por los españoles y que expresa el cruce entre el destino individual y el destino histórico, porque los desastres de la guerra coexisten con la aparición de un nuevo mundo que nace de la catástrofe y de la catástrofe de la conquista nacieron los indo-iberoamericanos.

La actual vida democrática tanto de España como de Hispanoamérica tiene su germen en las poblaciones medievales, ya que el acierto de la inteligencia medieval fue consignar todo el conocimiento accesible en ese tiempo. Todo ello logrado gracias a la coexistencia cultural en España del latín, el español, el árabe y el hebreo que creó un sentimiento de renovación, de expansión y de descubrimiento.

En España la aparición de *La Celestina*, escrita después de la expulsión de los judíos supuso el nacimiento de la ciudad moderna desprovista de muros y de defensa, donde las virtudes y la moralidad medieval son derrotadas por los vicios, las pasiones y los intereses. Ramiro de Maeztu señaló que este es el libro que enseñó al pueblo español a vivir sin ideales. El Renacimiento trajo consigo esta importancia de la ciudad como el espacio donde el

---

<sup>8</sup> Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, ob. cit., 160.

<sup>9</sup> Ídem, p. 23.

proyecto divino y humano pudieran reunirse en armonía. Tomás Moro, autor de *Utopía*, responde que no existe este lugar puesto que U-Topos significa ninguna parte. Pero la imaginación europea responde que tal lugar sí existe y su nombre es América.

Carlos Fuentes, haciéndose eco del historiador mexicano, Edmundo O’Gorman manifiesta que América no fue descubierta sino inventada. Fue inventada por Europa y por su imaginación. “Para la Europa renacentista debía haber un lugar feliz, una Edad de Oro restaurada donde el hombre viviese de acuerdo con las leyes de la naturaleza<sup>10</sup>. Por lo tanto, para el escritor mexicano la imaginación fue la gran conquista del Renacimiento porque lo que imaginamos es a la vez posible y real. El sueño de una sociedad justa de Tomás Moro, el realismo político de Maquiavelo y el elogio de Erasmo hacia la postura irónica es lo que permite al ser humano sobrevivir a sus locuras. Moro imaginó el encuentro del Viejo Mundo y el Nuevo Mundo como la creación de una sociedad nueva que terminaría compartiendo las virtudes y los defectos de las sociedades cristianas y aborígenes.

En su último ensayo, *La gran novela latinoamericana*, Fuentes destacó el papel que jugó la lengua española mezclando su sangre con la de los mundos indígenas, primero, y luego con el negro para dejar de ser únicamente la lengua del imperio y convertirse en algo más, “En lengua universal del reconocimiento entre las culturas europeas e indígenas cuyos frutos superiores fueron la poesía de la monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz y la prosa del cronista peruano, el Inca Garcilaso de la Vega en los siglos XVI y XVII”<sup>11</sup>.

Y esta lengua de encuentros nadie la representó mejor que Sor Juana Inés de la Cruz durante la Colonia, porque supo conjugar Europa y América, al blanco y al indio y por supuesto sus lenguas. Sor Juana significa una síntesis de esa visión que Fuentes tiene de la Conquista, pues ella anticipó la naturaleza multicultural del mundo americano.

---

<sup>10</sup> Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, ob. cit., p. 173.

<sup>11</sup> Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, ob. cit. p. 59.

Sin embargo, no esconde el mexicano una visión también negativa que denuncia a través de la figura del padre Bartolomé de las Casas, quien acusó a los conquistadores de innumerables crímenes y ofensas en contra de los indios. Pero ambos aspectos para él forman parte de la tradición de México y de su historia. “Debemos mantener la historia para tener historia; somos los testigos del pasado para tener un futuro”<sup>12</sup>. Y de esa comprensión del pasado depende nuestra memoria y del futuro nuestro deseo, puesto que ambas constituyen nuestra imaginación presente y el recorrido que debemos realizar cada día. Ese es el propósito de la escritura de las novelas pese a que durante los siglos coloniales la escritura hispánica estuvo inhibida por motivos políticos y doctrinales. La utopía fue destruida por las duras realidades del colonialismo que trajo consigo el saqueo, la esclavitud y hasta el exterminio. La nueva cultura americana se encontraba oprimida entre el mundo indígena, destruido, y la apertura de un nuevo universo, a la vez europeo y americano.

Todos estos aspectos, los perfiles de indígenas, negros y blancos pero también judíos, árabes, romanos y griegos fueron mezclados en una vasta cultura mestiza, que constituye la cultura de las Américas.

A partir del siglo XVIII se produce una reflexión sobre la nación porque la colonia deja paso a la independencia, así como a un creciente sentimiento de asentar una identidad propia, el compromiso de fijar la historia patria y crear la identidad nacional. Las revoluciones de Independencia y la aparición de las nuevas repúblicas potenciaron todo esto. La novela mexicana tuvo su origen en los movimientos de la independencia en 1810 de los países hispanoamericanos, que adoptarán una posición emancipatoria, pero es una literatura nacida de los mitos de las culturas indígenas, de las epopeyas de la conquista y de las utopías del Renacimiento. De nuevo es Octavio Paz<sup>13</sup> quien mejor ha explicado en su ensayo *El laberinto de la soledad*, concretamente en la capítulo VII dedicado a la “inteligencia” mexicana, cómo

---

<sup>12</sup> Ídem, p. 44.

<sup>13</sup> Octavio Paz, ob. cit. pp. 295-319.

esta cultura es un fiel reflejo de los cambios históricos operados en el país, puesto que México se ha hecho contra su pasado y contra dos inercias que son el indio y el español.

El propósito literario de América fue subrayar el entorno natural mediante la palabra. En el XIX y bien entrado el XX desde el argentino Domingo Faustino Sarmiento al colombiano José Eustasio Rivera, del uruguayo Horacio Quiroga al venezolano Rómulo Gallegos, hubo un empeño en describir la naturaleza bravía del continente.

La realidad de un país como Argentina fue descrito por Sarmiento en el *Facundo* de 1845. En Chile, en 1859 Andrés Bello, maestro de Simón Bolívar escribe una gramática de la lengua española adaptada al uso de las Américas y mantiene una encendida polémica con Domingo Faustino Sarmiento. A través del libro, Sarmiento identifica el pasado con la barbarie y propone que el presente requiere transcender el pasado colonial y modernizar el país. El otro gran libro del siglo XIX junto al *Facundo* es el *Martín Fierro* de José Hernández y ambos suponen el afán de redescubrir América así como la exploración de las posibilidades inéditas de la lengua.

A través de este recorrido por la literatura hispanoamericana Fuentes se detiene en la relevancia de la figura de Machado de Assis<sup>14</sup>, el escritor brasileño que, siendo un escritor americano de lengua portuguesa y raza mestiza, no pertenece a la corriente romántica y realista de la Hispanoamérica del XIX, sino que resucita la gran tradición cervantina. Esta tradición la inaugura Cervantes con una novela excéntrica en la España contrarreformista, que está obligada a fundar otra realidad mediante la imaginación y el lenguaje, la burla y la mezcla de géneros. Sin embargo, el humor de Machado va más allá que el de Cervantes o Sterne porque narra hechos donde mezcla la risa y la melancolía, que muchas veces resuelve con la ironía, y ese humor determina el ritmo de su prosa con una asombrosa velocidad del

---

<sup>14</sup> Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, ob. cit., pp. 77-90.

lenguaje. Lo que hace Machado no es reclamar este mundo en el que vive por razones de raza, historia o política, sino por razones de imaginación y lenguaje.

Lo que nos dice Fuentes es que esa hambre latinoamericana, ese afán de quererlo todo y de poseer todas las tradiciones, todas las culturas, ese afán utópico de crear un mundo nuevo donde todos los espacios y tiempos sean simultáneos se condensan con acierto en *Las memorias póstumas de Blas Cubas*, anticipándose así a Borges y su Aleph. Lo que el autor brasileño está haciendo mediante su escritura es reclamar a los latinoamericanos que sean audaces, que lo imaginen todo. La imaginación para Fuentes fue una de las conquistas de la novela moderna.

La cárcel del realismo es que por sus rejas sólo vemos lo que ya conocemos. La libertad del arte consiste, en cambio, en enseñarnos lo que no sabemos. El escritor y el artista no saben: imaginan. Su aventura consiste en decir lo que ignoran. La imaginación es el nombre del conocimiento en literatura y en arte<sup>15</sup>.

*El Quijote*, como apuntó Dostoievski, es la historia de una desilusión, pero es también el triunfo de la ficción porque en Cervantes la verdad es salvada por una mentira. Y en esa unión de la risa y la melancolía es donde se halla el origen de la tradición: el elogio de la locura, la raíz erasmiana de la cultura renacentista y la adecuada dosis de ironía que impide que la razón o la fe se eleven a dogma.

Para Fuentes, Machado de Assis fue un adelantado de la imaginación y la ironía. Frente a él sitúa al venezolano Rómulo Gallegos insertado en esa tradición decimonónica que, como Sarmiento, plantea en sus novelas la dicotomía civilización o barbarie, aunque la verdadera protagonista de sus novelas es la naturaleza, una naturaleza primaria, silenciosa e impersonal junto a un repertorio de temas que narradores posteriores retomarán y potenciarán.

Su novela *Canaima* supone la concepción de una naturaleza anterior a todo, sin tiempo, sin espacio, ni nombres y es la historia de un hombre, Marcos Vargas y su lucha por ser uno

---

<sup>15</sup> Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993, p. 22.

con la naturaleza sin ser devorado por ella como sucede en *La Vorágine* de Rivera. Pero siendo *Canaima* un decálogo de la barbarie, también pretende ser el texto de la civilización, porque el primer paso para que el hombre salga del anonimato de la naturaleza es nombrarla, puesto que una de las funciones de la literatura es la de nombrar, pero imaginar también significa nombrar.

El acto de nombrar hace de la novela, una de las grandes conquistas de la humanidad, porque significa una invitación permanente a salir de uno mismo y entender al otro: “la novela es un cruce de caminos del destino individual y el destino colectivo expresado en el lenguaje. La novela es una reintroducción del hombre en la historia y del sujeto en su destino, así, es un instrumento para la libertad”<sup>16</sup>. Para nuestro escritor, Gallegos fue fiel al arte de la novela porque sus personajes, como le sucedió a don Quijote o a Ana Karenina, salieron al mundo y no lo comprendieron, fueron derrotados en sus ilusiones pero ganaron otra experiencia más importante: la de la verdad relativa.

Pero ante todo, el arte de la novela crea un tiempo y un espacio humanos, relativos, vivibles y commovibles. Si el lenguaje de la barbarie desea someternos al determinismo lineal, el lenguaje de la imaginación desea romperlo, y es que una de las grandes reflexiones de Fuentes sobre la literatura es el tema del tiempo que además recorre toda su obra. En su libro *Tiempos y espacios*<sup>17</sup>, afirma que tiempo y espacio son conceptos relativos y creaciones del lenguaje. Para él existen multitud de lenguajes para nombrarlos y es en la literatura donde esos tiempos y espacios se conocen y recrean. Esa variedad de tiempos divergentes, convergentes, paralelos genera variedad de espacios para representar la variedad de culturas. Esto significa que nuestra verdadera modernidad pasa por un encuentro con la vigencia de nuestro pasado. Jaime Labastida<sup>18</sup> afirma que uno de los rasgos de la prosa del mexicano es la necesaria vinculación entre el presente y la historia e incluso llega a proponer que el tiempo

---

<sup>16</sup> Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, ob. cit., p. 105.

<sup>17</sup> Carlos Fuentes, *Tiempos y espacios*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 68.

<sup>18</sup> Jaime Labastida, ob. cit., p. 13.

narrativo en la novela de Fuentes nunca es circular, puede serlo lineal en algunos casos, pero jamás vuelve a su punto de partida y por ello se trata de un tiempo detenido o coagulado como demuestra con la novela *Aura*.

Así, Marcos Vargas en *Canaima* se va a vivir con los indios, se casa con una mujer india y tiene con ella un hijo mestizo que regresa a la civilización. De modo que el ciclo se reinicia y el personaje ingresa al mundo aborigen del mito, cuya postulación es la simultaneidad, el eterno presente. Rómulo Gallegos nos ofrece una salida de la naturaleza sin sacrificarla y además un sitio en la historia sin ser víctimas de ella.

La novela mexicana del siglo XX caminará de la mano del gran acontecimiento del siglo XX que fue la revolución cultural, social y política de 1910-1920. Los primeros frutos los ofrece Mariano Azuela con *Los de abajo* para comprender la relación entre nación y narración, pues escribe su obra en el fragor de la batalla como testigo presencial de los hechos que relata y como partícipe directo de ellos. Los personajes de Azuela aparecen como víctimas de los sueños y pesadillas de Hispanoamérica, surgen de la oscuridad y no pueden ver claramente el mundo. Rasgos como la degradación y la frustración caracterizan a estos tipos como Demetrio Macías, que están claramente marcados por la fatalidad y la amargura que generó la Revolución. Dos obras como *Al filo del agua* de Agustín Yáñez y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo cerrarán espléndidamente este ciclo de la revolución y el mundo agrario.

Si la primera ficción nacional que es *El Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi, coincidiendo con el triunfo de las revoluciones de la independencia, inaugura la novela hispanoamericana en la ciudad y sus contradicciones, la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, según Fuentes “concluye varios géneros tradicionales de la literatura mexicana: la novela del campo, la novela de la revolución, abriendo una modernidad narrativa

de la cual Rulfo es, a la vez, agonista y protagonista”<sup>19</sup>. Rulfo incluye los mitos, las fantasías de la población rural mexicana representada en un pueblo fantasma como es Comala, pueblo que a su vez está dominado por el caciquismo de la revolución representado en Pedro. Significa un punto de inflexión en la narrativa mexicana porque cuarenta años después de *Los de abajo* y tres años después de *Pedro Páramo* el mismo Fuentes con *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz* renueva la tradición novelística de la revolución mexicana cerrando definitivamente el ciclo.

Carlos Fuentes analiza pormenorizadamente la novela de Rulfo por la importancia del mito en la misma. Juan Preciado inicia la búsqueda del padre que es uno de los elementos míticos por excelencia y en ese peregrinaje llegamos a observar cómo los tiempos de la novela son tiempos simultáneos, que se yuxtaponen. Esa invitación que nos hace Rulfo a ingresar en varios tiempos es resuelta en el mito. Pedro no puede ser un personaje épico porque admite una ruptura en su tiempo lineal que es su pasión por Susana San Juan y que lo coloca en una realidad mítica, realidad a la que ingresó desde niño, por lo tanto de héroe épico pasa a héroe trágico.

Ya Vico rechazó un concepto puramente lineal de la historia como indica Fuentes en su ensayo *Tiempos y espacios*<sup>20</sup>. El concibió la historia como un ritmo cíclico en virtud del cual las civilizaciones se suceden, nunca idénticas entre sí, pero cada una portando la memoria de su propia anterioridad. Este concepto significa que la novela occidental no vuelve a la tragedia, se apoya en la épica precedente por medio de la parodia y la ironía, pero regresa a su origen que es el mito, del cual se nutre la literatura.

*Pedro Páramo* nos cuenta la historia épica del protagonista que se ve interrumpida por la historia mítica del lenguaje. De ahí la importancia que Fuentes concede al mito desde los comienzos de su escritura; ya en cuentos como “Chac Mool” o “Por boca de los dioses”

<sup>19</sup> Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, ob. cit., p. 126.

<sup>20</sup> Carlos Fuentes, *Tiempos y espacios*, ob. cit., p. 45.

encontramos su evidente presencia, porque negar el mito sería negar el lenguaje puesto que, históricamente el mito ilustra el paso del silencio *-mutus-* a la palabra *-mythos-* y además este es el drama de Comala, que su protagonista Pedro Páramo condena al pueblo al silencio, es decir, a la muerte; otro de los grandes temas que Fuentes hizo suyo. Ya en 1954 cuando aparece *Los días enmascarados* somete a los personajes de sus cuentos a la confrontación con la muerte. Cuando en 1962 publica *La muerte de Artemio Cruz*, lo que hace es enfrentar al protagonista de su novela a su propia muerte, a un diálogo con ella, porque para él la muerte está en el origen y el lenguaje nace del silencio y de la muerte.

Pero esta influencia no le viene al mexicano sólo de Rulfo, también Borges describió la muerte como la oportunidad de redescubrir todos los instantes de nuestras vidas, para poderlos recombinar libremente como sueños por lo tanto, hay mucho del escritor argentino en él y además Fuentes manifiesta una clara devoción por el que considera primer narrador de lengua española en las Américas que liberó a los escritores del naturalismo para redefinir lo real en términos literarios, es decir imaginativos. Borges nos confirmó que la realidad es lo imaginado.

A partir de Borges, Asturias, Carpentier, Rulfo y Onetti, la narrativa hispanoamericana se convirtió en violación del realismo y de sus códigos.

Por fortuna, toda una generación contemporánea, que incluye a Borges y a Reyes, a Lezama, a Paz y a Cortázar, nos enseñó, según la breve y afortunada fórmula de Reyes, que sólo se puede ser provechosamente nacional siendo generosamente universal. Es más, dijo también don Alfonso: la literatura mexicana será buena porque es literatura, no porque es mexicana<sup>21</sup>.

Aquí se abre un nuevo capítulo de la historia de la novela, inaugurándose una nueva geografía donde se disuelven las fronteras entre realismo y fantasía y donde los novelistas,

---

<sup>21</sup> Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, ob. cit., p. 25.

más allá de su nacionalidad, se sitúan en esa tierra común de la imaginación y la palabra. La geografía de la novela es la historia de sus desplazamientos.

Cuando escribe Fuentes<sup>22</sup>, Borges nos enseñó a confundir todos los géneros, a rescatar todas las tradiciones, creando un nuevo paisaje sobre el que construir la ironía, el humor y el juego, pero también, y sobre todo, nos enseñó a imaginar. En el encontramos una amplia variedad de espacios y tiempos que aluden a diversidad de culturas. Ya el crítico ruso Mijail Bajtín subrayó que el proceso de asimilación entre novela e historia pasa irremediablemente por la definición del tiempo y del espacio y es en ese cronotopo –*cronos*, tiempo y *topos*, espacio- donde se organiza el acontecimiento de la narración.

Pero si la épica trata de mundos concluidos, la novela refleja un mundo naciente que se va haciendo y aquí es donde entra en juego el papel del lector, porque la obra que estamos leyendo se convierte en nuestra propia creación. Y así como los lenguajes de la imaginación son variados y múltiples, es decir, polifónicos tampoco existe una única lectura del *Quijote* o un único espacio en el Aleph.

Goytisolo obtiene este resultado polifónico mediante el cruce de pronombres, el cruce de tiempos verbales y el cruce de culturas. Lenguaje múltiple de un tiempo y espacios múltiples que Lezama, por ejemplo, también concibe para compartirlo con la novela moderna de Hispanoamérica. Y precisamente esta es una de las novedades que Carlos Fuentes introduce en su novelística, una amalgama de tiempos y espacios que demuestran que la realidad es una experiencia subjetiva donde se pueden yuxtaponer distintos puntos de vista como demuestra Maarten Steenmeijer<sup>23</sup>, o que el relato tiene distintas posibilidades para realizarse mediante cambios de perspectiva que superponen planos temporales como plantea Javier Ordiz Vázquez a través del análisis de una obra concreta del escritor mexicano<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, ob. cit., p. 152.

<sup>23</sup> Maarten Steenmeijer, art. cit.

<sup>24</sup> Javier Ordiz Vázquez, “Segunda persona y tiempo futuro en dos novelas de Carlos Fuentes”, *Estudios Humanísticos-Filología 6*, León, 1984.

Emir Rodríguez Monegal y José Donoso<sup>25</sup> opinan que este apasionado despertar de la curiosidad por la nueva narrativa en el mundo hispánico comenzó con la publicación en 1958 de *La Región más transparente* de Carlos Fuentes. En el “boom” hubo también un determinante comercial, los editores en la década de los 60 y sobre todo estuvo ligado a la casa editorial Seix Barral y concretamente a la publicación de obras determinantes.

El ensayo de Carlos Fuentes *La nueva novela hispanoamericana*<sup>26</sup>, supone el manifiesto literario de la novela del boom cuya obra precursora fue *La región más transparente* y su culminación *La muerte de Artemio Cruz*, que abrió las puertas de la modernidad para escritores posteriores.

---

<sup>25</sup> Luis Sáinz de Medrano, *Historia de la literatura hispanoamericana (Desde el modernismo)*, Madrid, Taurus, 1989, p. 332.

<sup>26</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 1969.

## II. *LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ: INFLUENCIAS E INNOVACIONES*

Entre 1910 y 1940 el modernismo dominó en la narrativa europea y norteamericana surgiendo después de la Segunda Guerra Mundial el posmodernismo como reacción al primero. Ambos períodos plantean la realidad como algo problemático. En el modernismo se considera la realidad como una experiencia subjetiva recelando del lenguaje y esta desconfianza explica la autorreflexión en este tipo de narrativa.

Como afirma Steenmeijer, “Los modernistas, pues, levantaron un muro entre el hombre y el mundo, dudando de su capacidad de conocer, interpretar y comprender la realidad”<sup>1</sup>. Se centran en cuestiones epistemológicas y por ello otorgan gran importancia a las actividades de la mente como son el monólogo interior y el flujo de conciencia, así como resaltando lo irracional (los deseos, las pasiones, los instintos, los sueños) y todo ello “condimentado” con dislocaciones cronológicas. En medio de este contexto se nos presenta un mundo caótico, difícil de abarcar tanto al personaje como al lector. Lo que hará el posmodernismo es radicalizar este mundo donde distintos mundos se confunden y se enredan.

Los críticos no se ponen de acuerdo a la hora de adscribir *La muerte de Artemio Cruz* al modernismo o posmodernismo. McHale, por ejemplo la considera modernista por su enfoque y temática: la novela gira alrededor de Artemio Cruz, una persona que intenta reconstruir y reinterpretar la realidad que es su propia vida y donde predomina el recurso más importante del modernismo que es el monólogo interior. Para otros autores como Thiner o Hutcheon estamos ante una novela posmodernista con una mezcla de niveles discursivos que

---

<sup>1</sup> Maarten Steenmeijer, art. cit., pp. 633-641.

van allá del mero monólogo interior. Probablemente la novela comparte muchos aspectos de ambas vertientes y Fuentes los conjuga magistralmente. Con *La muerte de Artemio Cruz* estamos ante una novela moderna, de gran solidez narrativa y con unas novedades técnicas insólitas hasta ese momento, tan solo *La ciudad y los perros* (1962) de Vargas Llosa es equiparable.

En la década de los 50 aparece la magnífica obra de Juan Rulfo, *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), que ya ofrece en su estructura unas técnicas narrativas que posteriormente percibiremos de manera más elaborada en Fuentes. *Pedro Páramo* no está dividida en capítulos, sino en fragmentos y el entramado de las diversas historias se irá completando a través de la lectura de la obra que nos remite a continuos saltos cronológicos que al final serán determinantes para su comprensión. Este *collage* donde se superponen fragmentos sin secuencia en un orden aparentemente ilógico es uno de los recursos que Fuentes utiliza en sus obras.

En el caso de *Pedro Páramo* esa complejidad de planos narrativos, la interrelación de las historias, el desorden cronológico y el fragmentarismo no responden a un deseo de innovación en Rulfo, sino que sirven de unión en la narración de un mundo aniquilado como es Comala, que sin este recurso no sería posible.

Sin embargo, en las novelas de Fuentes, principalmente en *La región más transparente* y sobre todo en *La muerte de Artemio Cruz*, esta técnica sirve para ir hilvanando la vida de Federico Robles y de Artemio Cruz, que tienen que ser completadas y reintegradas por el lector. La lectura de estas obras exige un sobreesfuerzo, son novelas que hay que ir leyendo casi con lápiz y papel como si de un mapa se tratase.

*La región más transparente* (1958), como novela de la Revolución, pertenece a la tercera etapa, a la de la mirada retrospectiva. Ofrece un panorama de Ciudad de México en

1951 a través de las perspectivas de muchos personajes que cruzan y entrecruzan sus destinos. Como bien señala Rodríguez Monegal<sup>2</sup>, los antecedentes de este procedimiento son bien conocidos y subrayados por la crítica: *Manhattan Transfer* de Dos Passos, *Point Counterpoint* de Aldous Huxley, *Berlín Alexanderplatz* de Alfred Doeblin, *Le Sursis* de Jean Paul Sartre; pero tampoco hay que olvidar las técnicas cinematográficas y el exhaustivo conocimiento por parte de Fuentes, de las mismas como los documentales de Walter Ruttmann o el *Ciudadano Kane* de Orson Wells. También hay que tener presentes las novelas mexicanas de D. H. Lawrence y el *Ulysses* de Joyce, los laberínticos relatos de William Faulkner (*Absalom*) y hasta intentos hispanoamericanos que puede que Fuentes no conociera como *La bahía de silencio* de Eduardo Mallea, *Tierra de nadie* de Juan Carlos Onetti y *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal. Las influencias pasan incluso por Brecht, Prevert, Apollinaire y Cocteau y llegan hasta el influjo grotesco de Luis Buñuel, a quién Fuentes dedica *Las buenas conciencias*, y algún fragmento de *El ángel azul* de von Sternberg. El resultado es una espléndida novela de una complejidad palpable.

Aparentemente menos compleja que la anterior es *La muerte de Artemio Cruz* (1962)<sup>3</sup> que establece una dialéctica entre la Revolución y el neocapitalismo que propiciaron los gobiernos posrevolucionarios y que probablemente también alude en su título a la “muerte” de esa Revolución.

Nuestra novela en lugar de presentar una polifonía de personajes de la Ciudad de México, reconstruye la existencia de un personaje individual en su tiempo que es Artemio Cruz: 1889-1959. Aunque a simple vista parece un proyecto sencillo, Fuentes se encargará de

---

<sup>2</sup> Emir Rodríguez Monegal, *El mundo mágico de Carlos Fuentes* en [http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir\\_rodriguez\\_monegal/bibliografia/prensa/artpren](http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren) (12-07-11).

<sup>3</sup> Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, José Carlos González Boix (ed.), [1962], Madrid, Cátedra, 2008. A partir de este momento todas las referencias a este libro remiten a esta edición. Para evitar repeticiones innecesarias, se citan con el título del libro abreviado (MAC), seguido de la página.

complicarlo mediante la experimentación con una serie de técnicas que combina los ejercicios de la novela objetiva francesa con los experimentos temporales de la novela anglosajona.

La historia de Artemio Cruz está fragmentada en doce partes, cada una de las cuales está organizada en tres niveles: YO – TÚ – ÉL (más un YO y TÚ finales al que falta el ÉL) que marcan la división, porque no hay capítulos numerados como tales. Esto nos remite a un presente en el que el protagonista agoniza durante doce horas y que es visto desde el momento actual del personaje, es decir, desde ese YO que agoniza y que transmite lo que está sucediendo a su alrededor; un futuro que en realidad es presente y que es el nivel del subconsciente en el que el personaje se desdobra como si se hablara a sí mismo y que le sirve para la indagación en segunda persona con el TÚ y un pasado en el que Artemio, a través del ÉL de la tercera persona, va recordando las doce elecciones más importantes de su vida, aquellas que configuraron su personalidad y marcaron su existencia.

El mismo Fuentes ya explicó el significado de estos tres puntos de vista al decir que en esta novela se relatan las doce horas de agonía de este viejo que muere de infarto al mesenterio, mal que los médicos no descubren hasta el último momento. En el transcurso de esas doce horas se interpolan los doce días que él considera definitivos en su vida. Y ese tercer elemento hace alusión al subconsciente, especie de Virgilio que lo va guiando por los doce círculos del infierno y que es la otra cara de su espejo, la otra mitad de Artemio Cruz. Es ese TÚ que habla en futuro. Es el subconsciente que se aferra a un porvenir que el YO –el viejo moribundo- no alcanzará a conocer. Estamos ante un diálogo de espejos entre las tres personas que forman la vida de un personaje redondo y marcado por sus decisiones.

Los personajes esféricos o redondos encarnan en sí mismos gran variedad de rasgos, muchos de ellos contrapuestos e incluso contradictorios que hacen su conducta imprevisible. “Lo indescriptible de los personajes esféricos viene en parte de la gran gama, diversidad e

incluso discrepancia que hay entre sus rasgos”<sup>4</sup>. Y así se nos muestra a Artemio, con todas las contradicciones de su personalidad. Estamos ante la encarnación del orgullo y la soberbia:

No les debo nada 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. ¿Caridad? ¿A quién le hubiera servido? ¿Humildad? Tú, Catalina, ¿qué habrías hecho de mi humildad? Con ella me habrías vencido de desprecio, me habrías abandonado. (MAC, 188).

Y sin embargo, Artemio no duda en algunos momentos de su vida en intentar obtener el perdón de Catalina aunque nunca llegue a conseguirlo: “Catalina... Yo te he querido... De mi parte no ha quedado” (MAC, 212). “No te quería apartada, sino metida en mi vida...” (MAC, 213). “Acéptame así, con estas culpas y mírame como a un hombre que necesita... No me odies. Tenme misericordia, Catalina amada. Porque te quiero; pesa de un lado mis culpas y de otro mi amor y verás que mi amor es más grande...” (MAC, 215).

Este personaje o tipo que Fuentes crea a partir de determinadas características puede incluso recordarnos a Charles Foster Kane y probablemente el escritor mexicano lo tenía en mente. Los dos son personajes solitarios, de origen humilde que se han forjado su propio destino y que llegan a la ancianidad rodeados de riqueza y poder además de dominados por ese afán: “aceptarán tu testamento: la decencia que conquistaste para ellos, la decencia: le darán gracias al pelado Artemio Cruz porque los hizo gente respetable; le darán gracias porque no se conformó con vivir y morir en una choza de negros; le darán gracias porque salió a jugarse la vida”. (MAC, 367).

El propio Kane, que se hace construir una finca de recreo y lujo como es Xanadú, llega a plantearse en la película si la ausencia de esa riqueza le hubiese convertido en otro hombre,

---

<sup>4</sup> Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, 1990, p. 142

no sabemos si mejor o peor pero, como Artemio, sus elecciones le han convertido en un hombre solitario. Estos paralelismos se observan también en la primera escena de la película de Welles cuando Kane observa una bola de cristal y su rostro aparece deformado por el objeto, al igual que Cruz cuando en la primera secuencia al despertar lo primero que ve es su rostro reflejado en las incrustaciones de vidrio de un bolso de mujer: “Contraigo los músculos de la cara, abro el ojo derecho y lo veo reflejado en las incrustaciones de vidrio de una bolsa de mujer” (MAC, 115).

No podemos olvidar que Fuentes, guionista cinematográfico, era gran admirador de Welles y Buñuel y utiliza las técnicas cinematográficas de manera intensa en sus narraciones. Hay películas que le inspiran pasajes y el enfoque cruel de Luis Buñuel se deja notar en algunos de ellos:

Observó las facciones: quiso descubrir al mismo de siempre, porque al limpiar de nuevo el vaho que empañaba el cristal, sintió sin saberlo – en esa hora temprana, de quehaceres insignificantes pero indispensables, de malestares gástricos y hambres indefinidas, de olores indeseados que rodeaban la vida inconsciente del sueño – que habían pasado mucho tiempo sin que, mirándose todos los días al espejo de un baño, se viera. (MAC, 248).

El detalle de la descripción permite al lector captar que Artemio se siente viejo. Estos *flashback* trasladados al lenguaje novelístico afectan a la perspectiva visual y a la estructura de la novela.

Sin embargo, nos encontramos con un personaje cuya biografía personal es más importante que su biografía física. Las elecciones que Artemio ha realizado a lo largo de su vida le han otorgado poder, como su matrimonio con Catalina, pero nunca conseguirá su amor y ella se lo recuerda: “No puedes encontrar en mí lo que ya sacrificaste, lo que ya perdiste

para siempre y por tu propia obra. No sé de dónde vienes. No sé qué has hecho. Sólo sé que en tu vida perdiste lo que después me hiciste perder a mí: el sueño, la inocencia” (MAC, 215). Lo mismo le ocurrirá con Regina, su primer gran amor que, cuando cree haberlo encontrado, ella muere, pero aquí el sentimiento de culpa será doble porque al intentar regresar con la joven deja morir a un soldado: “no sabrían que quiso salvarse para regresar al amor de Regina, ni lo entenderían si lo explicara. Tampoco sabrían que abandonó a ese soldado herido, que pudo salvar esa vida” (MAC, 182). Y lo mismo sucede con su hijo cuando intenta alejar a Lorenzo de su madre Catalina para que viva las opciones vitales y el ideal que él no pudo cumplir en la revolución, aunque finalmente éste muere en la Guerra Civil Española: “Es como si hubiera vuelto a vivir tu vida, ¿me entiendes? Si. Ahora hay ese frente. Creo que es el único frente que queda” (MAC, 322).

En cada caso se produce la pérdida de algo valioso y todos estas elecciones son recordadas a través de la memoria en el nivel ÉL, pero a la vez estos recuerdos afloran en el subconsciente (en el nivel TÚ) reiterándose una y otra vez para martirizarle en su agonía.

La evocación en esa agonía tiene antecedentes pero uno de los más claros es *Mientras agonizo* de William Faulkner (1930) y se deja notar su presencia en la novela mediante párrafos interminables, así como reiteradas frases que acumulan ideas e impresiones. En Faulkner también tenemos que hacer el esfuerzo de poner en orden los pensamientos de cada personaje para hacer el retrato de Addie Bundren e incluso ella misma en ese trance expresa sus pensamientos: “Mi padre decía que la razón de la vida era prepararse para estar muerto. Al fin entendía lo que había querido decir, aunque él seguro que no llegó a entenderlo nunca cabalmente, porque un hombre no tiene la menor idea de lo que es limpiar la casa después. Y

yo he limpiado la mía”<sup>5</sup>. De hecho fuentes reconoce un sentimiento de identidad con el tono de derrota que flota sobre las obras de Faulkner.

Las obras de Fuentes atestiguan el conocimiento de Joyce y en general de la literatura anglosajona con la complejidad de la obra de Virginia Woolf, Huxley o el mencionado Faulkner donde los lectores pueden descubrir no una sino varias lecturas.

Aún existe otra técnica que permite unir las obras del escritor mexicano mediante un método que inventó o redescubrió Balzac hacia 1833 cuando componía *La comedia humana* y es utilizar los personajes de una novela en otra; esto le permite dar protagonismo a personajes que en otra novela no lo habían tenido, multiplicando como espejos enfrentados las perspectivas novelescas.

Uno de los personajes que forman parte de *La región más transparente*, Juan Felipe Couto aparecerá en MAC, con lo cual Fuentes ya está rompiendo con la linealidad en su novela, pues nos está remitiendo a una figura que pertenece al pasado, a una figura anterior. “¿Qué sentiría usted si lo convirtieran, de la noche a la mañana, en socio del bandido ese de Couto, así por las buenas?”<sup>6</sup>. El personaje pertenece al grupo de los burgueses como Robles y será citado más adelante. “Llamarás a la cronista de sociales y le ordenaras que meta en su columna una calumnia sobre ese Couto que te está dando guerra en los negocios de Sonora” (MAC, 121). Couto encarna en MAC la figura del especulador: “Este Juan Felipe Couto, como siempre quiere pasarse de listo... Es todo, Díaz... pásame el vaso de agua, muñeca. Digo: quiere pasarse de listo. Igual que con Federico Robles, ¿te acuerdas? Pero conmigo no se va a poder...”(MAC, 190).

---

<sup>5</sup> William Faulkner, *Mientras agonizo*, [1930], Barcelona, Anagrama, 2000, p. 164.

<sup>6</sup> Carlos Fuentes, *La región más transparente*, [1958], Madrid, Alfaguara, 2008, p. 384. Las referencias a este libro a partir de este momento se citan con el título abreviado (RMT), seguido de la página.

Otra incursión de un personaje de una novela en otra es Roberto Régules, que en RMT es el compañero de Robles: “Su compañero de banca era Roberto Régules y una vez lo invitó a tomar chocolate después de las clases” (RMT, 150) y que volveremos a encontrar al final de MAC, junto a su hija Betina, en la fiesta que Artemio ofrece en su mansión de Coyoacán:

Ordenó que se atizara el fuego y los Régules entraron mientras el mozo manejaba los fierros y una gran llamarada ascendía por el tiro. Roberto Régules recibió una copa mientras la pareja joven –Betina y su marido, el joven Ceballos– tomada de la mano, recorría el salón y elogiaba las viejas pinturas, las molduras de yeso y oro... (MAC, 349).

Lo mismo podemos aplicar al joven Jaime Ceballos, abogado que encontramos en RMT: “Jaime Ceballos siempre se había distinguido por su ambición y capacidad” (RMT, 501). Nos lo volveremos a encontrar al final de MAC para encarnar el nuevo ciclo que se abre después de Cruz como representante de una nueva generación que quiere perpetuar la oligarquía de sus padres, de aquellos que se enriquecieron después de la Revolución y al que Cruz contesta con bastante desprecio: “¿Quiere que le confiese una cosa? (...) el verdadero poder nace siempre de la rebeldía... -¿Creer? No sé. Tú me trajiste aquí, me enseñaste todas estas cosas... -Y usted... ustedes... Con los diez dedos abiertos, bajo el cielo encapotado, de cara al mar abierto... -... y ustedes... ya no tienen lo que hace falta...” (MAC, 361).

Pero Fuentes va más allá y es que el origen de Jaime Ceballos lo pudimos conocer en *Las buenas conciencias* “La familia Ceballos pertenecía, con plenitud, a este singular cogollo del centro mexicano”<sup>7</sup> con lo cual, como en un juego de espejos, va reflejando el personaje de una novela en otra, otorgándole a cada uno su momento. Es lo que sucede con Federico Robles, una de las figuras destacadas de RMT:

---

<sup>7</sup> Carlos Fuentes, *Las buenas conciencias*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 15.

Ixca no le interrumpió, solo ladeo la cabeza y quiso, en ese instante, ser Robles, penetrar al punto donde Robles dejaba de ser Robles el soldado, Robles el abogado ambicioso y oscuro, Robles el que sabía manejar los asuntos debajo del agua, Robles el banquero, Robles el del nombre, para ser Robles el de un destino que a nadie podría revelar, y que por ningún otro podría cambiar. (RMT, 120 – 121).

Luego es mencionado en MAC junto a Couto. Federico Robles es el claro antecedente literario de Artemio Cruz, revolucionario mexicano convertido en dirigente burgués de la post-Revolución. Como en Robles, la carrera de Artemio surge de los más humildes comienzos revolucionarios: “Él contó la historia de los últimos momentos de Gonzalo Bernal en la prisión de Perales y ello le abrió las puertas de esta casa” (MAC, 142).

La técnica narrativa que emplea Carlos Fuentes en sus dos novelas es un medio que le sirve para comunicar su visión compleja del México actual. Así, en RMT muestra la dialéctica entre las distintas capas de la sociedad de México, desde la familia de Ovando, dueños de grandes latifundios y que representan a la oligarquía porfirista hasta mendigos callejeros, prostitutas y sobre todo esa clase que hizo la Revolución y sobrevivió a sus matanzas, aquellos que además aprovecharon los periodos de agitación para quedarse con las mejores tierras y los mejores puestos.

Con Federico Robles asistimos a su triunfo y derrota, pues a través del presente y el pasado Fuentes va emitiendo su juicio sobre el México actual. Un México que ha traicionado los postulados revolucionarios y que lo anclan en una vida política, limitado por las posibilidades de la Revolución. Su visión es básicamente de izquierdas y su planteamiento coincide con el presentado por Azuela en *Los de abajo* (1915), incluso podemos reconocer personajes paralelos como son Gonzalo Bernal:

No, lo que quiero explicar es que para mi hijo el deber consistió en acercarse para explicar, para ofrecer ideas coherentes, si, creo que para impedir que como todas las causas, ésta no soportase la prueba de la acción. No sé si su pensamiento era muy complicado. El predicaba la tolerancia. Me da gusto saber que murió con valentía. (MAC, 143).

y Solís: “¡Qué hermosa es la Revolución, aún en su misma barbarie! –pronunció Solís conmovido”<sup>8</sup>, y aún Camila, la muchacha aldeana de la obra de Azuela, tiene su correspondencia en Regina, personaje femenino que encarna al militar revolucionario en MAC.

A pesar de las analogías entre ambas concepciones, sí apreciamos una diferencia entre los dos escritores; mientras Azuela nos transmite un juicio moral sobre la Revolución, –quizá también porque formó parte de ella- Fuentes pretende realizar una interpretación marxista de la realidad mexicana actual.

En su búsqueda y experimentación de posibilidades expresivas uno de los rasgos que más llama la atención en la novela es el uso de la segunda persona gramatical que emplea asiduamente en dos relatos que son del mismo año: *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*. Ya la crítica señaló como antecedente *La modificación* de Michel Butor en que el personaje es interpelado como TÚ. El propio Fuentes manifiesta su influencia cuando habla de ambas obras y dice que escribió *Aura* como un respiro de la otra y que ambas se refieren a Artemio Cruz. *La muerte de Artemio Cruz* hace alusión a una muerte disfrazada de vida y *Aura* a una vida disfrazada de muerte. Francisco Javier Ordiz cotejó ambas novelas, “La presencia del tú como vehículo de expresión del narrador produce en principio una sensación de desconcierto

---

<sup>8</sup> Mariano Azuela, *Los de abajo*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 143.

en el lector que paulatinamente va abriendo paso a una serie de sugerencias de tipo semántico<sup>9</sup>.

En el proceso narrativo existen al menos tres personas: el personaje (él), el narrador (yo) y el lector (tú), por lo que esta presencia del tú designa al interlocutor o destinatario de la obra, es decir, a la persona que está leyendo y a la que compromete en el relato. Con esta técnica, la indicación del pronombre en segunda persona queda identificado el lector con el personaje central de la novela, que es a quien se dirige la llamada del tú: “Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a tí, a nadie más. Distraído, dejas que la ceniza del cigarrillo caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en ese cafetín sucio y barato. Tú releerás. Se solicita historiador joven”<sup>10</sup>.

Desde esta perspectiva, lector y protagonista se hallan insertados en la designación del tú y esto supone una novedad porque ni la narración en primera persona ni la técnica del monólogo interior habían propiciado este acercamiento. Pero podemos ir más allá, la oscilación entre presente y pasado que se produce en la historia sobrenatural de *Aura* requiere una gran atención para captar su sentido. *Aura* es una proyección ectoplasmática de la señora Consuelo y no realmente su sobrina:

Y cuando te estés secando, recordarás a la vieja y a la joven que te sonrieron, abrazadas, antes de salir juntas, abrazadas: te repites que siempre cuando están juntas, hacen exactamente lo mismo: se abrazan, sonríen, comen, hablan, entran, salen, al mismo tiempo, como si una imitara a la otra, como si de la voluntad de una dependiese la existencia de la otra. (*Aura*, 170).

---

<sup>9</sup> Francisco Javier Ordiz, art. cit., p. 84.

<sup>10</sup> Carlos Fuentes, “*Aura*”, *Cuentos sobrenaturales*, [1962], Madrid, Alfaguara, 2007, p. 131. Las referencias a este cuento se citan con el título, seguido de la página.

Este acercamiento o igualación del tú alcanza al propio narrador, puesto que los hechos del relato se refieren desde un punto de vista del narrador equiscente, que coincide con los pensamientos y experiencias del personaje central:

Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado – patio, porque puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso-. Buscas en vano una luz que te guie. Buscas la caja de fósforos en la bolsa de tu saco pero esa voz aguda y cascada te advierte desde lejos. (Aura, 134).

A los demás personajes los conoceremos por las propias observaciones del protagonista: “La señora tratará de retener tu atención: te mirara de frente para que tú la mires aunque sus palabras vayan dirigidas a la sobrina”. (Aura, 154). Estos personajes se nos muestran a través de la mirada del protagonista, existen en un sujeto que no son ellos mismos. Parece evidente que el propio narrador es Felipe Montero y que está relatando sus vivencias, pero la novedad surge en que ese narrador equiscente está utilizando una persona gramatical, el tú, que no es habitual para referirse a sí mismo, lo normal en este tipo de narración hubiera sido el yo. Lo que Fuentes está logrando con este empleo son unas sugerencias semánticas que quedan todas englobadas en la designación del tú, que a su vez abarca las tres categorías del acto narrativo: narrador, personaje y lector. Todas formarán parte de la narración de la historia.

Fuentes en este breve relato está plasmando la crisis existencial del hombre contemporáneo y su posible salida. Como bien sugiere Ordiz Vázquez, estamos ante un rito de iniciación por medio del cual Felipe accede a otro estado de conciencia y conoce la verdadera identidad de Aura: “Sabes al cerrar de nuevo el folio, que por eso vive Aura en esta casa: para perpetuar la ilusión de juventud y belleza de la pobre anciana enloquecida. Aura,

encerrada como en un espejo, como un ícono más de ese muro religioso, cuajado de milagros, corazones preservados, demonios y santos imaginados" (*Aura*, 160 – 161).

Frente a *Aura* donde la perspectiva del tú se mantenía constante a lo largo de la narración en MAC asistiremos a un alarde de complejidad narrativa por parte de Fuentes y motivado por sus continuos cambios de puntos de vista. Si en *Aura* nos resultaba complicado identificar al narrador, en MAC esta dificultad se incrementa porque los sucesos son referidos desde tres niveles distintos, encabezados respectivamente por los pronombres YO – TÚ – ÉL.

En MAC también podemos encontrar una visión realista del México actual. Artemio, personaje protagonista de la obra fue uno de los que se aprovechó de la Revolución como Robles. Es de los que practican el arte de “chingar” y lo demuestra cuando para salvarse entrega las vidas de Gonzalo y Tobías: “Eres quien eres porque supiste chingar y te dejaste chingar” (MAC, 244). El fragmento es un ejemplo de un desborde lírico acerca de la palabra que ocupa cuatro páginas en la novela y que sintetiza el valor máximo de México. Es quizá uno de los pasajes donde más se deja sentir la clara influencia de Octavio Paz y concretamente de *El laberinto de la soledad*. Fuentes lo tiene continuamente presente al escribir RMT y MAC, porque significa un catálogo completo de lo específicamente mexicano. Cruz ha descubierto que salvarse él exige la muerte de otros; se convierte en el prototipo de la realidad mexicana que muestra no solo su destino, sino el del pueblo que simboliza. Artemio tiene doce opciones para elegir la muerte o la supervivencia y siempre elige salvarse a costa de lo que sea, igual que México siempre ha tenido las mismas opciones, pero el fracaso de la Revolución resulta evidente y Fuentes nos ofrece una visión pesimista del país y de su historia. En el caso de MAC lo hace a través de un tipo representativo de la realidad de México y en el caso de RMT lo realiza a través de una galería de personajes que entrecruzan sus destinos.

En la obra *Aura*, a pesar de recrear una historia fantástica podemos reconocer la creación del México actual. Doña Consuelo es la viuda del general porfirista Llorente, que muere en 1901 y que vive en una casa solitaria y antigua, que refleja a esa vieja oligarquía. La anciana obligará al joven Montero a revivir ese pasado con ella y con su doble. Esa mujer atrapada en una vieja construcción simbolizará las viejas estructuras de un México muerto que ella pretende revivir.

Esto nos remite a la concepción del tiempo en Fuentes, un tiempo que el interpreta como cíclico:

un ritmo cíclico en virtud del cual las civilizaciones se suceden, nunca idénticas entre sí, pero cada una portando la memoria de su propia anterioridad, de los logros así como de los fracasos de las civilizaciones precedentes: problemas irresueltos, pero también valores asimilados; tiempo perdido, pero también tiempo recobrado<sup>11</sup>.

De ahí que en sus obras haya siempre una exaltación del México indígena, el colonial y el revolucionario, porque comparte con Octavio Paz la necesidad de integrar en el presente todas las etapas históricas de México que no tuvieron conexión en el pasado. Y en este sentido también hay que relacionar su producción con la de Miguel Ángel Asturias por el peso que en ambos tiene el mito, porque Fuentes es sobre todo un creador de mitos y están muy presentes en su literatura. Ya en un cuento, que pertenece a *Los días enmascarados* (1954), titulado “Por boca de los dioses” nos muestra claramente su concepción al respecto. Tlazol es una muchacha indígena que representa a la diosa azteca de la suciedad y la inmundicia, que con su poder vendrá del pasado para aniquilar a Oliverio mediante un sacrificio. De este modo, la historia se conecta con los orígenes de México desde una perspectiva negativa por sus ritos y su inmovilidad; porque lo que Fuentes muestra tanto en RMT como en MAC son las raíces de México, las de hoy y las de siempre:

---

<sup>11</sup> Carlos Fuentes, *Tiempos y espacios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 45.

la portada de la Conquista, severa y jocunda, con un pié en el mundo viejo, muerto, y otro en el mundo nuevo que no empezaba aquí, sino del otro lado del mar también: el nuevo mundo llegó con ellos, con un frente de murallas austeras para proteger el corazón sensual, alegre, codicioso. Avanzarás y penetrarás en la nave del bajel, donde el exterior castellano habrá sido vencido por la plenitud macabra y sonriente de este cielo indio de santos, ángeles y dioses indios (MAC, 141).

A través de todas estas novedades se puede considerar a Fuentes como uno de los renovadores de la literatura hispanoamericana, pero no han faltado tampoco quienes lo han criticado, porque *La muerte de Artemio Cruz* no carece de defectos que resultan inevitables teniendo en cuenta que la escribió con treinta y cuatro años. Resulta evidente que hay en ella una acumulación de lecturas, influencias y técnicas que en ocasiones pueden resultar redundantes y que pueden hacer perder el hilo de la historia. También son significativas las partes de la historia de México que silencia o el tratamiento un tanto moderado con que muestra a alguno de los líderes de la Revolución, pero no es menos evidente que al margen de su complejidad, Fuentes se plantea con profundidad la realidad de su patria así como todas sus contradicciones y esto lo sitúa en un lugar privilegiado de las letras contemporáneas.

### **III. EL TIEMPO EN *LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ***

Aunque en la novela no aparecen capítulos, el lector sí aprecia con claridad la existencia de unidades narrativas, que quedan configuradas como ya se ha explicado con la presencia de tres niveles encabezados cada uno de ellos con los pronombres YO – TÚ – ÉL

(este último marcado además mediante una fecha). Este recurso que, a pesar de su fragmentarismo, responde a la concepción de la novela como un todo, es decir, como un monólogo escindido en tres niveles. De este modo, el final de la novela coincide con la muerte del personaje el 10 de abril de 1959, donde se sitúan las unidades temporales del YO y el TÚ, el último día de la vida de Artemio Cruz. La tercera unidad, la del ÉL, se corresponde con los recuerdos de determinados días del pasado.

A lo largo de las 38 secuencias percibimos como en los dos primeros monólogos juega con los pronombres personales, al igual que lo hará en las dos últimas; esto le sirve a Fuentes para hacer hincapié en que la historia que nos muestra se hace presente al lector a través de la mente del personaje narrador: un YO, que es la conciencia lúcida del personaje, un TÚ, que percibe semiinconsciente lo que le rodea, y un ÉL, que son sus recuerdos.

El lector encuentra multitud de dificultades en los niveles YO y TÚ, sin embargo las historias rememoradas en el nivel ÉL irán poco a poco encajando para facilitar la comprensión de los datos esparcidos a través de los otros niveles. Estas dificultades innovadoras, que se consolidan en la narrativa hispanoamericana de los años 60, no tienen la mera intención de despistar al lector, sino, todo lo contrario, hacerle disfrutar con su lectura, proponerle un juego innovador donde hallar una lectura más atractiva.

Otro interés que tiene el tiempo en esta novela, es que a Fuentes le permite cotejar la dimensión subjetiva y objetiva de la realidad. Los continuos saltos al pasado le sirven para darnos a conocer experiencias definitivas de su juventud, crisis y momentos culminantes que tuvieron influencia en sus decisiones posteriores y marcaron su personalidad.

Un personaje como Artemio Cruz está modelado por momentos cruciales de su vida, por su desarrollo continuo a través de unos hechos y por el paso del tiempo. Pero también es una persona que evoluciona al ritmo de la Revolución y esta es actualizada mediante el

análisis indirecto, por el cual el autor nos dice en tercera persona lo que está sucediendo en la mente de su personaje.

Muchas de las características de su personalidad son rasgos hereditarios: la capacidad de supervivencia, el orgullo, la soberbia, el egoísmo y afán de riqueza. Pero ese origen es doble: por filiación o pertenencia a una familia y por su conexión con el país al que pertenece. Ya explicó Paz<sup>1</sup> que el mexicano parece encarnar la libertad, el desorden, lo prohibido y que esa conducta irrita a la sociedad, pero no le importa porque busca la persecución y el escándalo. A través de todo ello iremos reconociendo cómo nace su dolor, su sentimiento de culpa, el peligro y la necesidad irremediable de elegir. Su nacimiento se narra al final, momentos antes de su muerte, y ello anuda de manera circular el cerco que determina su existencia.

Al elegir crea su propio destino, estando inserto en él la función que ejerce la herencia, la geografía y el momento histórico. Al conocer su origen también reconocerá su conexión con México, sus episodios revolucionarios y el uso que hace de la Revolución, que le permite su ascenso al poder.

Artemio llega incluso a aparecer como portador de todo el mito de la tradición mexicana y representa el arquetipo del hombre que es modificado o modificador de la realidad que le rodea.

---

<sup>1</sup> Octavio Paz, ob. cit., p. 159.

### III.1. EL TIEMPO NARRATIVO

La teoría estructuralista sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia o cadena de sucesos más los personajes y detalles del escenario; y un discurso, es decir, los medios a través de los cuales se comunica el contenido. En definitiva, la historia es el qué de una narración que se relata, el discurso es el cómo.

Los sucesos de una historia son transformados en una trama por el discurso, el modo de su representación. Su orden de presentación no tiene que ser el mismo que el de la lógica natural de la historia. Su función es dar énfasis o quitárselo a ciertos sucesos de la historia, interpretar algunos y dejar que se deduzcan otros, mostrar o contar, comentar o permanecer en silencio, concentrarse en este o aquel aspecto de un suceso o personaje.<sup>2</sup>

Lo narrado y el modo en que se narra en MAC resultan indisolubles, no existe otra manera de representar el fragmentarismo de los pensamientos y recuerdos del personaje que con una técnica tan novedosa y experimentalista como esta. Según Genette: “El análisis del discurso narrativo será, pues, para nosotros, esencialmente el estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración y (en la medida en que se inscriben en el discurso del relato) entre historia y narración”<sup>3</sup>. Tal división clasifica los problemas del relato en tres categorías: la del tiempo, donde se expresa la relación que existe entre el tiempo de la historia y del discurso; la del aspecto o manera en que percibe la historia el narrador y la del modo, esto es, el tipo de discurso que el narrador emplea.

El texto narrativo tiene la temporalidad que recibe de su propia lectura. Analizar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos segmentos

---

<sup>2</sup> Seymour Chatman, ob. cit., p. 45.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp.84-85.

temporales de la historia y el orden que MAC nos ofrece es fragmentario. Por otro lado ese fragmentarismo es doble en nuestra novela, el primero alude desde el principio a los tres niveles desde los que se estructura la historia. La secuencias presididas por el YO nos remiten a lo que Artemio Cruz siente y piensa desde un nivel de plena conciencia. Ese YO que el narrador emplea cederá posteriormente su paso al pronombre TÚ, que nos indicará una situación diferente. Esa visión equívoca nos muestra que es el mismo protagonista el que nos refiere los hechos pero desde otro punto de vista; el anciano abandona la seguridad de sus sentidos que le proporcionaba el YO, para manifestarse a través de un TÚ, que supone la atenuación de su estado consciente, y que se reflejará en continuas alusiones a su estado de somnolencia:

Tú cerrarás los ojos, consciente de que tus párpados no son opacos, de que a pesar de que los cierras la luz penetra hasta la retina (MAC, 165).

Tú olerás, en el fondo de tu dolor, ese incienso que no acaba de disiparse y sabrás, detrás de tus ojos cerrados, que las ventanas has sido cerradas también... (MAC, 222).

Lo que hará en ese estado de somnolencia será sobre todo reflexionar y recordar ideas que le servirán para conectar con la visión objetiva de su historia personal, con esos doce segmentos de su vida pasada que él selecciona en su memoria y relata. Son los doce momentos que se encuentran grabados en su mente en un estado de inconsciencia que relacionaremos con el sueño.

La separación entre los distintos niveles (YO – TÚ – ÉL) se hace con el recurso tipográfico de la línea en blanco que da paso al siguiente bloque narrativo. Esas primeras líneas del siguiente texto permiten al lector no perder el hilo de la narración, porque percibe que el monólogo anterior continúa, como en el fragmento de TÚ en que Artemio reflexiona sobre el orgullo y su relación con Catalina: “sus dedos pálidos tocarán tu frente afiebrada,

querrán calmar tu dolor, querrán decirte hoy lo que no te dijeron hace cuarenta y tres años” (MAC, 195). Esta reflexión queda confirmada en el siguiente fragmento del ÉL: “él no la escuchó decirlo, cuando ella despertó de su insomnio” (MAC, 196). Esto implica que existe una total coherencia aunque al lector le resulte a veces difícil –cuando no imposible- entender temas que serán explicados y aclarados más tarde y a los que el narrador hará las referencias necesarias para que sean identificados.

Cuando en la secuencia 7<sup>a</sup> leemos en el nivel TÚ: “Tú no sabrás, no entenderás por qué Catalina, sentada a tu lado quiere compartir contigo ese recuerdo, ese recuerdo que quiere imponerse a todos los demás” (MAC, 264), no entenderemos a qué se refiere este fragmento, pero ese desajuste de la historia narrada será aclarado posteriormente cuando sepamos en la secuencia 10<sup>a</sup> que Catalina y su hija Teresa culpan a Artemio de la muerte de Lorenzo: “¿No envió a la muerte a su hijo mimado? ¿No lo separó de tí y de mí para deformarlo?” (MAC, 336) y que ese es el recuerdo que le obsesiona constantemente al anciano.

Esta técnica de las frases descontextualizadas es muy utilizada a lo largo de toda la novela y sirve para aportar verosimilitud al monólogo de Cruz. Su mente recuerda en cualquier escena personajes y situaciones que el lector en ese momento no es capaz de contextualizar.

Este tipo de frases nos llevan a ese otro fragmentarismo interno dentro de las secuencias y que se evidencia a través de continuas anacronías a lo largo del relato; las más claras serán prospectivas. La prolepsis es una maniobra narrativa que consiste en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior, como sucede cada vez que Artemio pronuncia la frase “cruzamos el río a caballo”, que he podido registrar hasta en catorce ocasiones a lo largo de la novela, y que no entenderemos su significado hasta que lleguemos a la secuencia novena en que Artemio explica cómo lleva a su hijo Lorenzo a Cocuya para estar

los dos juntos un día antes de que el muchacho parta a España donde perecerá en la Guerra Civil:

Lo verás desde lejos, a caballo, y te dirás que ya es la imagen de tu juventud, esbelto y fuerte, moreno, con los ojos verdes hundidos en la ribera (MAC, 320).

Regresarán los caballos, cansados como ustedes y ya caminarán, tomándolos de lasbridas, a lo largo del puente de arena que conduce al mar, al mar libre, Lorenzo, Artemio, al mar abierto, hacia donde correrá Lorenzo... (MAC, 321).

Mucho menos abundantes son las anacronías retrospectivas o analepsis, en las que el discurso rompe el curso de la historia para recordar sucesos anteriores. Aunque son menos evidentes y menos abundantes que las prolepsis, sí tenemos algún ejemplo, como cuando en la secuencia 12<sup>a</sup> Artemio mediante el nivel YO alude al momento en que le están pinchando en su operación:

Yo sé que me atraviesan la piel del antebrazo con esa aguja; grito antes de sentir dolor alguno; el anuncio de ese dolor viaja a mi cerebro antes de que la piel lo sienta... ah... a prevenirme del dolor que sentiré... a ponerme en guardia para que me dé cuenta... para que sienta el dolor con más fuerza... porque... darse cuenta... debilita... me convierte en víctima (MAC, 397).

Y de nuevo vuelve a reiterar el mismo motivo, que ya nos explicó que ocurriría en el nivel TÚ de la secuencia 3<sup>a</sup>, doscientas páginas antes:

habrás gritado cuando te atraviesen la piel con esa aguja llena de un líquido calmante; gritarás antes de sentir dolor alguno. El anuncio del dolor viajará a tu cerebro antes que el dolor mismo sea sentido por tu piel: viajará a prevenirte del dolor que sentirás, a ponerte en guardia para que te des cuenta, para que sientas el dolor con más agudeza... (MAC, 165).

Y los tres niveles representados a lo largo de la obra están señalados por tres tiempos: YO (presente), TÚ (futuro), ÉL (pasado), porque lo importante es también el modo en que el relato ordena cada uno con respecto a otro.

En las secuencias escritas en primera persona habla Artemio Cruz en su lecho de muerte. La adopción del YO impone mecánicamente la relación homodiegética, es decir, la certeza de que ese personaje es el narrador. El monólogo interior al que asistimos con el moribundo es una forma ampliada de representar el pensamiento directo libre y la referencia del personaje a sí mismo, marcada por esa misma persona, así como verbos en presente, porque el momento actual del discurso es el mismo que el momento de la historia: “Yo dejo que me hagan. Que me levanten pesadamente, mientras gimo. No les debo la vida a ustedes. No puedo, no puedo, no elegí, el dolor me dobla la cintura, me toco los pies helados, no quiero esas uñas azules, aaaah –aaay, yo sobreviví: ¿qué hice ayer?: si pienso en lo que hice ayer no pensaré más en lo que está pasando”. (MAC, 118).

Además, podemos observar también cómo la sintaxis truncada es una de las características que distingue al monólogo interior; se da asiduamente en este nivel por ser una propiedad de las “impresiones de los sentidos” indicando una corriente de conciencia mediante frases breves separadas por tres puntos suspensivos y la omisión de las comillas:

si abro los ojos, ¿podré escucharlas? ... Pero los párpados me pesan: dos plomos, cobres en la lengua, martillos en el oído, una... una como plata oxidada en la respiración (MAC, 115).

soy, cuerpo. Queda. Se va... se va... se disuelve en esta fuga de nervios y escamas de celdas y glóbulos dispersos (MAC, 116).

En las secuencias encabezadas por el YO, el narrador nos ofrece sus apreciaciones de lo que sucede en torno a él en esas últimas horas de su vida. Hace referencia a percepciones

sensoriales, evoca recuerdos y reflexiona, manifestando sus propias opiniones en un tiempo verbal presente, porque “el presente es algo pasajero, inestable, una eterna continuación sin comienzo ni fin”<sup>4</sup>. Todo esto de forma caótica, con abundantes reiteraciones y frases inconexas como reflejo de la perdida de conciencia, en la que poco a poco va a ir cayendo debido a su enfermedad.

Fuentes elige una técnica narrativa innovadora al limitarnos información de acuerdo con la situación de su personaje y de ahí que los recuerdos y estímulos afloren de manera desordenada en la mente de Artemio. En este primer nivel el lector tendrá que estar atento y leer con paciencia para poder entender el desorden que existe en la mente del narrador.

En este momento el YO va expresando opiniones surgidas de la situación de su agonía, intenta mostrar al lector el fluir del pensamiento de un anciano de 71 años que percibe las cosas inmediatas, como son su estado físico que se va deteriorando, la compañía de sus familiares, especialmente de su mujer Catalina y de su hija Teresa por las que manifiesta un desprecio y odio creciente:

Qué inútil caricia. Catalina. Qué inútil (...) Sé fiel a lo que siempre aparentaste; sé fiel hasta el fin. Mira: aprende de tu hija. Teresa. Nuestra hija. Qué difícil. Qué inútil pronombre (...) Ella no finge. Antes, lejos de mi oído, te habré dicho: “Ojalá todo pase pronto. Porque él es capaz de estarse haciendo el enfermo, con tal de mortificarnos a nosotras” (MAC, 135).

También justifica su manera de actuar, que le ha llevado al poder y la riqueza: “¿Quién tendrá la honradez de decir, como yo lo digo ahora que mi único amor ha sido la posesión de las cosas, su propiedad sensual?” (MAC, 239). Al final, lo que esta haciendo Artemio es un examen de conciencia sobre lo que ha sido su vida. Como manifiesta Héctor Aguilar “tiene

---

<sup>4</sup> Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 465.

las agallas, en el delirio de su lecho de muerte, de no mentirse, de hacer el corte de caja de su vida sin piedad alguna para sí mismo hasta revelarse en su totalidad abominable pero compleja, densa, inconfundiblemente humana”<sup>5</sup>.

Entre todos los temas que continuamente se repiten en su mente hay tres que le obsesionan y que suelen aparecer ligados a otro motivo. Su vida con Catalina, marcada de principio a fin por el fracaso de su relación, que le condenará a la soledad al ser rechazado en el amor y que suele estar unida al motivo de la caricia: “Catalina me acaricia la mano. Será amor. Me pregunto. No entiendo. ¿Será amor? Estábamos tan acostumbrados. A que si yo ofrecía amor, ella devolviese reproche; a que si ella ofrecía amor yo devolviese orgullo: quizás dos mitades y un solo sentimiento, quizás. Me toca. Quiere recordar conmigo, eso, sólo eso, comprenderlo” (MAC, 317). La segunda obsesión es la representada por Regina que aparece conectada a la juventud y al amor pero cuya muerte provocará en Artemio un gran dolor y la perdida de sus ideales tanto vitales como revolucionarios:

-Regina...

El murmullo de indignación y esfuerzo de las dos mujeres se va perdiendo en la oscuridad. Muevo los labios para murmurar aquél nombre. No hay mucho tiempo para recordar al otro, al que amó... Regina (MAC, 263).

Y el tercer recuerdo, que continuamente aflora, es el de Lorenzo, cuya muerte significará la pérdida total de sus esperanzas revolucionarias que él había depositado en su hijo y que está representado mediante una gran carga emotiva: “Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo” (MAC, 302).

---

<sup>5</sup> Héctor Aguilar Camín, “Algo sobre Carlos Fuentes y *La muerte de Artemio Cruz*”, en Georgina García Gutiérrez, *Carlos Fuentes. Relectura de su obra: Los días enmascarados y Cantar de ciegos*, México D.F., Universidad de Guanajuato, 1995, p. 174.

En estas tres muertes podríamos ver incluso una correspondencia con los tres tiempos verbales que se identifican con las tres personas del discurso. Artemio está muerto para el presente en lo que respecta a su matrimonio con Catalina; también murió para el pasado con la muerte de Regina y su futuro representado en su hijo también morirá, con lo que su única salida es la muerte.

A través de este yo, el lector podrá recomponer al terminar la novela toda la trama novelesca: los sentimientos que se suceden, el agravamiento progresivo de la enfermedad, el traslado al hospital, la preparación de la operación y el momento de la muerte. Fuentes nos informa de que esa sucesión de acontecimientos están marcados por un período de tiempo de doce horas, período que al lector le resultará muy difícil percibir porque en la narración de Cruz se entremezclan episodios como la escucha de la cinta magnetofónica o las alusiones al testamento, sin que podamos situarlos cronológicamente de manera exacta. La repetición regular de estos motivos en cada secuencia es:

- La caricia de Catalina. Secuencias:

1<sup>a</sup> “Pido, pero siento esa mano...” (p. 116).

2<sup>a</sup> “Yo siento esa mano...” (p. 134).

4<sup>a</sup> “Tú, Catalina, serías capaz...” (p. 192).

8<sup>a</sup> “Qué inútil, Catalina...” (p. 300).

9<sup>a</sup> “Y siento la mano...” (p. 317).

- Teresa leyendo el periódico. Secuencias:

1<sup>a</sup> “Teresa está sentada...” (p. 116).

2<sup>a</sup> “Teresa está sentada...” (p. 136).

- 3<sup>a</sup> “Teresa es la que lee...” (p. 161).
- La petición de que abran la ventana, unida a la llegada de los médicos. Secuencias:
- 1<sup>a</sup> “Abran la ventana” (p. 117).
- 2<sup>a</sup> “Abran la ventana” (p. 137).
- 3<sup>a</sup> “Abran la ventana” (p. 163).
- 5<sup>a</sup> “Abran la ventana” (p. 218).
- 6<sup>a</sup> “Y pido que abran la ventana” (p. 238).
- 7<sup>a</sup> “Abran la ventana” (p. 264).
- 8<sup>a</sup> “Abran la ventana” (p. 302).
- 9<sup>a</sup> “Abran la ventana” (p. 316).
- 10<sup>a</sup> “Abran la ventana” (p. 338).
- Las llamadas a Padilla, solicitando escuchar la cinta magnetofónica. Secuencias:
- 1<sup>a</sup> “Ah, Padilla, acércate. ¿Trajiste la grabadora?” (p. 117).
- 2<sup>a</sup> “Ah, Padilla, acércate. ¿Trajiste la grabadora?” (p. 135).
- 3<sup>a</sup> “Aquí le traigo lo grabado esta mañana...?” (p. 162).
- 4<sup>a</sup> “Oh, lárguense todos, déjenme oír” (p. 190).
- 5<sup>a</sup> “¿Qué cacofonía es esa? Hombre, Padilla” (p. 219).
- 6<sup>a</sup> “Hace tiempo que no escucho las voces de esa grabadora” (p. 241).
- 7<sup>a</sup> “Tu voz Padilla, la recepción hueca de tu voz a través de este interfón...” (p. 262).

8<sup>a</sup> “Ah, Padilla, acércate. ¡Trajiste la grabadora?” (p. 299).

9<sup>a</sup> “Enchufa la grabadora, Padilla” (p. 316).

- El momento en que su nieta Gloria se acerca. Secuencias:

1<sup>a</sup> “Acércate, hijita, que te reconozca” (p. 117).

7<sup>a</sup> “Acércate, hijita, que te reconozca” (p. 260).

8<sup>a</sup> “Soy... soy Gloria...” (p. 298).

9<sup>a</sup> “Acércate, hijita, que te reconozca” (p. 317).

10<sup>a</sup> “Soy... soy Gloria...” (p. 336).

- La presencia del cura y la extremaunción. Secuencias:

1<sup>a</sup> “Sí: el cura se hinca junto a mí” (p. 118).

2<sup>a</sup> “Y yo lo siento llegar, con ese olor de incienso y faldones negros y el hisopo al frente despedirme con todo el rigor de una advertencia” (p. 136).

3<sup>a</sup> “me pide un acto de contrición mientras yo pienso en el carpintero y la virgen y me ofrece las llaves del cielo” (p. 161).

4<sup>a</sup> “Me untan ese aceite en los labios. En los párpados. En las ventanas nasales” (p. 192).

5<sup>a</sup> “*Domine non sum dignus...*” (p. 218).

6<sup>a</sup> “El cura ya lo anticipó. Algo debe rondarme muy cerca cuando también ellas llegan hasta mi cabecera con ese temblorcillo que no escapa a mi atención” (p. 240).

8<sup>a</sup> “En el nombre del Padre, del Hijo...” (p. 302).

9<sup>a</sup> “Ellos me miran como estatuas mientras el sacerdote me unta el óleo en los párpados, las orejas, los labios, los pies y las manos, entre las piernas, cerca del sexo” (p. 316).

10<sup>a</sup> “¿eh, cura, eh? también allá arriba, ¿eh?” (p. 336).

- Las referencias a su estado físico. Secuencias:

1<sup>a</sup> “el dolor me dobla la cintura, me toco los pies helados, no quiero esas uñas azules, mis nuevas uñas azules, aaaah – aaay...” (p. 118).

3<sup>a</sup> “por andarme excitando, me regresa la punzada al vientre” (p. 161).

5<sup>a</sup> “el dolor que siento debajo de las costillas, alrededor del ombligo, en los intestinos, ya es mi dolor, un dolor que roe: el sabor de vómitos en mi lengua es mi sabor...” (p. 261).

7<sup>a</sup> “El dolor de costado me lo impide. Aaay. Ya habrá terminado. Estaré absuelto. Quiero dormir. Allí viene la punzada” (p.261).

9<sup>a</sup> “es una vieja digestión con sangre, vomitada sobre la alfombra de la recámara y no necesito verme para sentir la palidez del rostro, la lividez de los labios, el ritmo acelerado del corazón mientras el pulso desaparece de la muñeca...” (p. 135).

10<sup>a</sup> “... sé que tengo las uñas negruzcas, la piel azulada... cállense...” (p. 338).

- La búsqueda del testamento por parte de su familia. Secuencias:

3<sup>a</sup> “Quizás un golpe maestro sería dejar un testamento particular para que lo publique el periódico, en el que relate la verdad de mi proba empresa de libertad informativa...” (p. 161).

4<sup>a</sup> “¿Creen que una fortuna así se dilapida entre tres farsantes, entre tres murciélagos que ni siquiera saben volar?” (p. 192).

5<sup>a</sup> “¿Ya dijo dónde está?” (p. 220).

6<sup>a</sup> “Las dos mujeres forcejean las gavetas, desparraman papeles y encuentran, al fin, la caja de ébano” (p. 241).

7<sup>a</sup> “corren todos los ganchos mientras yo les indico con las dos manos que apenas puedo mover, que quizá el documento está guardado en una de las bolsas interiores derechas de algún traje” (p. 262).

8<sup>a</sup> “¿El testamento? No se preocupen: existe un papel escrito, timbrado, levantado ante notario” (p. 301).

11<sup>a</sup> “¿testamento?... ah, no se preocupen... existe un papel escrito, timbrado, levantado ante notario... no olvido a nadie...” (p. 362).

Todos estos hechos se repiten de manera constante en la mente de Cruz pero suceden en un determinado momento, que no somos capaces de ubicar concretamente, creando la sensación de que corresponden a situaciones cronológicas diferentes. Son textos muy breves que aparecen esparcidos a lo largo de toda la novela y descontextualizados, pero si rastreamos alguno de esos motivos, por ejemplo, las referencias a su estado físico podemos notar algunas coincidencias:

Secuencia 1<sup>a</sup>:

Yo dejo que me hagan. Que me levanten pesadamente mientras gimo (...) el dolor me dobla la cintura, me toco los pies helados, no quiero esas uñas azules (...) Piensa ayer. No estás tan loco; no sufres tanto; pudiste pensar esto. Ayer ayer ayer (MAC, 118).

Por primera vez Artemio es consciente de su enfermedad y de que el día anterior, nueve de abril de 1959, no estaba enfermo.

Secuencia 3<sup>a</sup>:

por andarme excitando, me regresa la punzada al vientre. Trato de alargar la mano hacia Teresa, pidiéndole alivio, pero mi hija se ha vuelto a perder en la lectura del diario. Antes, he visto el día apagarse detrás de los ventanales y he escuchado ese rumor piadoso de las cortinas. Ahora, en la penumbra de la recámara de techos repujados y closets de encino, no puede distinguir muy bien al grupo más lejano. (MAC, 161).

Aquí el protagonista hace referencia al paso del tiempo; desde que se producen los primeros síntomas de su enfermedad han transcurrido unas horas, porque especifica que se ha hecho de noche y el ataque le sobreviene mientras su hija está leyendo el periódico. No sabemos exactamente cuánto tiempo transcurre aunque Fuentes señala que son doce horas hasta la muerte.

Secuencia 5<sup>a</sup>:

el dolor que siento debajo de las costillas, alrededor del ombligo, en los intestinos ya es mi dolor, un dolor que roe (...) Nuevo. Redondo. Pastoso. Pero el sudor frío cede. Ese rostro sin color que alcanzo a ver en los vidrios sin simetría de la bolsa de mano de Teresa (...) Yo sufro ese colapso. (MAC, 217).

En esta secuencia Artemio nos indica cómo el dolor se manifiesta cuando está su hija, porque como en la primera secuencia, su bolso es lo primero que ve cuando abre los ojos y se produce el ataque antes de que avisen a los médicos.

Secuencia 7<sup>a</sup>:

El dolor de costado me lo impide. Aaay. Ya habrá terminado. Estaré absuelto. Quiero dormir. Allí viene la punzada. Allí viene. Aaaay -ay. Y las mujeres (MAC, 261).

Secuencia 9<sup>a</sup>:

alargo los brazos, hago una esfuerzo para levantarme y ya estás allí las manos, los brazos ajenos sujetándome (...) y un dedo marca deprisa los números en el teléfono (...) llama al doctor, pronto, de prisa, porque quisiera levantarme y disfrazar el dolor con el movimiento y ellos no me dejan (...) -y las contracciones ascienden, las imagino como los anillos de una serpiente... (MAC, 315).

De nuevo observamos que, cuando el anciano sufre el colapso, está en la habitación con su mujer, su hija y el cura, momentos antes de que lleguen los médicos.

Secuencia 10<sup>a</sup>:

... cállense..., adivino mi semblante, no lo digan... sé que tengo las uñas negruzcas, la piel azulada... cállense....

¿Apendicitis?

-Debemos operar.

-Es un riesgo.

-Repto: cólico nefrítico. Dos centigramos de morfina y se calma. (MAC, 339).

En esta secuencia notamos el agravamiento de Artemio y el diagnóstico errado de los médicos que lo prepararán para la operación. Mediante esta reconstrucción hemos podido advertir que desde el ataque al mesenterio de Cruz hasta la operación pasan unas horas y que en ese transcurso está acompañado del cura y sus familiares, pero en la mente de Artemio se

entremezclan los motivos y es el lector quién tiene que ir recomponiendo toda la trama narrativa y el orden en que sucede. La repetición constante en el nivel YO responde a las percepciones del enfermo aunque de manera desordenada por su estado de semi-inconsciencia y algunos de esos motivos están cargados de simbolismo (caricia de Catalina) mientras otros resultan intrascendentes (Teresa leyendo el periódico).

Las secuencias en segunda persona son las más problemáticas y conflictivas en la novela. Están formadas por un conjunto de recuerdos, obsesiones, deseos, angustias, autoanálisis, pesadillas, sueños..., que usan la segunda persona y el tiempo futuro. Todas ellas suponen la atenuación del estado consciente de Artemio, que en un estado de somnolencia recuerda y reflexiona. Las ideas que surjan en este nivel servirán de conexión entre el YO – consciente y ÉL – recuerdo o memoria de la visión objetiva de la historia de Cruz, historia que él se encargará de seleccionar.

Si nos preguntamos el por qué de esta segunda persona y tiempo futuro que nos resulta tan extraño, encontramos la respuesta en el propio Fuentes que se encargó de aclarar que se trata del subconsciente que se aferra a un porvenir que el Yo –el viejo moribundo- no alcanzará a conocer porque le llegará la muerte:

Soñarás, apartado, apartado de tu cuerpo que grita y se tuerce, apartado de ese machete que se ha clavado en tu estómago hasta arrancarte lágrimas, soñarás en ese ordenamiento de la vida, creado por ti mismo, que nunca podrás revelar porque el mundo no te dará la oportunidad, porque el mundo sólo te ofrecerá sus tablas establecidas, sus códigos en pugna, que tú no soñarás, que tú no pensarás, que tú no vivirás. (MAC, 223).

Sin embargo, el futuro es el tiempo de la esperanza. “La intención presente traslada el futuro al pasado, mermando el futuro y aumentando el pasado, hasta que consumido el futuro,

todo se convierte en pasado”<sup>6</sup>. Ese subconsciente, donde el narrador habla en futuro, es el nexo necesario para iluminar el pasado, y a él se aferra Artemio en busca de otro porvenir, de otras opciones a las ya vividas. Es aquí donde quizá cabe esa interpretación del tiempo coagulado o detenido de la que nos habla Labastida<sup>7</sup>, porque el presente viene del pasado y es lo que desea subrayar Fuentes, la necesaria vinculación entre el presente y la historia.

tú escogerás abrazar a ese soldado herido que entra al bosquecillo providencial,  
recostarlo, limpiarle el brazo ametrallado con las aguas de ese manantial breve...

tú le dirás a Laura: sí

tú elegirás permanecer allí con Bernal y Tobías, seguir su suerte...

tú no visitarás al viejo Gamaliel en Puebla...

tú no tomarás a Lilia cuando regrese esa noche, no pensarás que nunca podrás tener, ya, a otra mujer

tú romperás el silencio esa noche, le hablarás a Catalina, le pedirás que te perdone...

tú te quedarás con Lunero en la hacienda...

tú no serás Artemio Cruz, no tendrás setenta y un años. (MAC, 339 - 340).

Recordando el pasado como si fuera el futuro, Cruz está manteniendo la muerte a distancia y a la vez creándose otra oportunidad, la de volver a elegir las otras opciones que dejó atrás; pero su futuro es el futuro de ayer y la única opción que le queda a través de ese tú, es la comprensión y el conocimiento de sí mismo.

Con el empleo del futuro, el escritor mexicano está intentando mantener unas constantes narrativas: un tiempo presente para el YO, un tiempo futuro para el TÚ y un

---

<sup>6</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987, p. 52.

<sup>7</sup> Jaime Labastida, art. cit., p. 13.

pasado para el ÉL, y es el propio narrador quien selecciona estos tiempos aunque al principio le cueste un poco acostumbrarse, sobre todo a este TÚ en futuro: “Te disculparás. No te encuentras. Te encontrarás. Te traerán desmayado a tu casa” (MAC, 120).

Por otro lado, no siempre en este nivel se usará el futuro, lo que nos permitirá apreciar que el sistema verbal también contiene cierto grado de permeabilidad, al igual que sucedía con el presente en el nivel YO: “TÚ, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo. Sólo quisieras recordar, recostado allí, en la penumbra de tu recámarra, lo que va a suceder: no quieres prever lo que ya sucedió”. (MAC, 118)

Lo que Fuentes quiere significar es que existe otro tiempo verbal, otras posibilidades narrativas fuera de las convencionales para atraer al lector, aunque en ocasiones ese juego verbal se lleve al límite como en las frases: “Sí, ayer volarás desde Hermosillo” (MAC, 118) donde la presencia del adverbio es cuando menos sorprendente, o en “Tú detestarás a yo por recordártelo” (MAC, 139) donde el pronombre tiene una difícil justificación, a no ser por razones estilísticas.

Todos estos recursos se usan para subrayar el proceso mental del personaje con abundantes repeticiones de palabras: “Tu sobrevivirás: volverás a rozar las sábanas y sabrás que has sobrevivido...” (MAC, 302). Hay hasta un empleo abusivo de los dos puntos:

entre la parálisis y el desenfreno está la línea de la vida: la aventura: imaginarás la seguridad mayor, jamás moverte: te imaginarás inmóvil, al resguardo del peligro, del azar, de la incertidumbre: tu quietud no detendrá al tiempo que corre sin ti, aunque tú lo inventes y midas, al tiempo que niega tu inmovilidad y te somete a su propio peligro de extinción: aventurero, medirás tu velocidad con la del tiempo: (MAC, 303).

La utilización de coma y punto y coma, en lugar de punto y aparte, la eliminación de punto y coma y, además, la ausencia de mayúsculas le servirán a Fuentes para dislocar el

orden de la sintaxis, así como para reflejar los movimientos que operan en la mente de Artemio:

la nombrarás: Lilia –que sumará todos tus recuerdos y te obligará a reconocerla: pero aun esa gratitud la transformarás- lo sabrás, detrás de cada grito de dolor agudo –en compasión de ti mismo, en pérdida de tu pérdida: nadie te dará más, para quitarte más, que esa mujer, la mujer que amaste con sus cuatro nombres distintos: ¿quién más?: (MAC, 222).

Esta narrativa en segunda persona tiene como antecedente literario la ya mencionada novela de M. Butor *La modificación* (1957), en donde predomina el pronombre *vous* y que sirvió como técnica vanguardista en el ámbito de la renovación narrativa de aquellos años. Butor se dio cuenta que en el monólogo interior sólo se puede contar lo captado en el mismo momento en que se cuenta y que se está ante una conciencia cerrada; por ello Francisco Ynduráin explica acertadamente:

Para lograr abrir esa conciencia propone la segunda persona, que sería en la novela aquel a quien se le cuenta su propia historia. Y es porque hay alguien a quien se le cuenta su propia historia, algo sobre sí mismo que él desconoce aún, al menos en el nivel del lenguaje, por lo que puede organizarse un relato en segunda persona, que resultará por consiguiente, un relato “didáctico”<sup>8</sup>.

Como indica Ynduráin, para describir un proceso de conciencia y el nacimiento del lenguaje, lo más conveniente es la segunda persona. Desde esta perspectiva Luis Beltrán<sup>9</sup> denomina “monólogos autorreflexivos” a la variante de los monólogos autónomos en los que se produce la sustitución del pronombre sujeto de primera persona por el de segunda, o dicho

---

<sup>8</sup> Francisco Ynduráin, “La novela desde la segunda persona: análisis estructural”, *Clásicos modernos*, Madrid, Editorial Gredos, 1969, p. 218.

<sup>9</sup> Luis Beltrán Almería, *Palabras transparentes*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 176 – 178.

de otro modo, aquellos monólogos en los que el sujeto expresa su autorreferencia en segunda persona.

Si nos fijamos en el primer párrafo de la novela con TÚ, percibimos que comienza con un tiempo pasado: “TÚ, ayer hiciste lo mismo de todos los días” (MAC, 118), pero de ahí en adelante lo habitual será el uso del futuro en el comienzo de las secuencias: “Tu cerrarás los ojos, consciente de que tus párpados no son opacos...” (MAC, 165); aunque si nos detenemos en la controvertida frase: “Sí, ayer volarás desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959...” (MAC, 118). Lo primero que salta a la vista es su agramaticalidad en el discurso, pero Beltrán la justifica por el significado especial que aquí tiene el futuro, es decir, no se trata de un contexto puramente narrativo, sino de uno discursivo recorrido por ese fenómeno narrativo que es el tú autorreflexivo. Esto explica convenientemente que el tú autorreflexivo y el futuro sean fenómenos narrativos que transgreden las barreras del discurso, y que esto es posible por el particular contenido del mismo: el pensamiento reflexivo. Centrándonos en la frase: “Sí, ayer volarás desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959”, la combinación del adverbio temporal con el verbo en futuro señala el choque entre una deixis externa y otra interna. *Ayer* está apuntando hacia algo experimentado, mientras *volarás* lo hace hacia el mundo intemporal de lo interior. Si *ayer vuelas* podríamos interpretarlo como el resultado de la neutralización temporal, *ayer volarás* podría ser entendido como la forma adecuada para expresar las leyes del mundo o discurso interior sobre el mundo exterior. Por lo tanto, esta forma agramatical debemos entenderla como el predominio del sentido –la memoria– sobre el significado –la experiencia– teniendo en cuenta que esto sólo podemos admitirlo en las leyes del discurso interior.

Sí hemos podido percibir que en los monólogos autónomos narrados desde el YO se relata la vida exterior del moribundo, es decir, sus percepciones externas, es posible aceptar

que en esta otra variante monologal se produzca un desplazamiento estilístico hacia el dominio de la narración personal.

Pero los problemas que plantea la novela con la narración desde el TÚ no terminan con la simple identificación del emisor, puesto que hemos podido constatar la especial relevancia que adquieren los pensamientos y reflexiones que Artemio Cruz realiza en este nivel y que Francisco Ordiz<sup>10</sup> en su artículo “Segunda persona y tiempo futuro en dos novelas de Carlos Fuentes” los clasifica así:

1. Manifestación de los estímulos y sensaciones externas que el personaje experimenta en los últimos momentos de su vida. Con estos estímulos aún percibe lo que ocurre a su alrededor y por ello poseen el grado más bajo de subconsciencia y se relacionan con el tiempo del presente. Casi siempre se refieren al proceso de la enfermedad de Artemio, que en el nivel del YO ocupaban la mayoría de los fragmentos narrativos y que suponían para Artemio una angustiosa sensación de degeneración progresiva de su cuerpo, mientras captaba perfectamente todo lo que sucedía a su alrededor.

En este otro nivel las referencias al momento presente vienen señaladas por una actitud de distanciamiento y marcadas por un primer grado de conciencia que se corresponde con el tiempo en avance, que abarca desde el “YO despierto” de la 1<sup>a</sup> secuencia hasta el final de la novela e integran sus sensaciones y recuerdos:

bostezarás: abrirás los ojos y las verás allí, a tu lado, con esa falsa solicitud, murmurarás sus nombres: Catalina, Teresa: ellas no acabarán de disimular ese sentimiento de engaño y violación, de desaprobación irritada, que por necesidad deberá transformarse, ahora, en apariencia de preocupación, afecto, dolor: la máscara de la solicitud será el primer signo

---

<sup>10</sup> Francisco Ordiz, art. cit., pp 83-95.

de ese tránsito que tu enfermedad, tu aspecto, la decencia, la mirada ajena, la costumbre heredada, les impondrá: (MAC, 124).

Estas menciones le sirven para recordar desde el TÚ su situación y también como nexo para introducir los distintos temas que irá desarrollando, como la difícil relación con su mujer y su hija.

El 2º grado de conciencia tiene un carácter atemporal, que se corresponde con el tiempo detenido y que abarca los momentos cronológicamente indeterminados, en el que se produce el agravamiento del enfermo, su posterior traslado al hospital y la operación. Es allí donde se mezclan los recuerdos de sus últimas horas:

Y entonces te llevarás las manos al vientre y tu cabeza de canas crespas, de rostro aceitunado, pegará huecamente sobre el cristal y la mesa y otra vez, ahora tan cerca, verás ese reflejo de tu mellizo enfermo, mientras todos los ruidos huyen, riendo, fuera de tu cabeza y el sudor de toda esa gente que te rodee, la carne de toda esa gente te sofoque, te haga perder el conocimiento. (MAC, 123).

El 3<sup>er</sup> grado de conciencia se relaciona con el concepto de tiempo detenido y muestra un desdoblamiento de Cruz; a la conciencia individual como personaje se le añadirá la conciencia de narrador omnisciente situado fuera del tiempo como aquél que todo lo sabe:

Esa arteria correrá, manchada, espesa, encarnada, durante setenta y un años, sin que tú lo sepas. Hoy lo sabrás. Se va a detener. El cauce se va a secar. Durante setenta y un años esa arteria hará un esfuerzo agobiante: en el curso de su descenso, hay un momento en el que, presionada por un segmento de tu columna vertebral, deberá avanzar al mismo tiempo, hacia abajo, hacia adelante y abruptamente hacia atrás otra vez. (MAC, 193-194).

2. Recuerdos de la vida pasada, que continuamente se repiten a lo largo de la novela y que se agolpan obsesivamente en su mente. Se trata de episodios que se van reconstruyendo a

través de las distintas secuencias y que fundamentalmente son tres: el recuerdo de su hijo Lorenzo, al que constantemente alude mediante la frase: “Cruzamos el río a caballo”.

No te equivocarás al traer a Lorenzo a Cocuya desde los doce años; lo repetirás: no. Sólo para él habrás comprado las tierras, reconstruido la hacienda y lo habrás dejado en ella, niño-amo responsable de las cosechas, abierto a la vida de los caballos y la caza, del nado y la pesca. Lo verás desde lejos a caballo y te dirás que ya es la imagen de tu juventud... (MAC, 320).

Aunque este día no aparecerá entre los doce recordados en el nivel ÉL, se puede asegurar que es su día más importante en el recuerdo, porque, como hemos dicho anteriormente, la muerte de su hijo se extenderá a la de sus ideales revolucionarios.

El segundo episodio es la huida de la hacienda donde vivía cuando muere Lunero:

Te detendrás en la primera plataforma de la roca, perdido en la incomprendión agitada de lo que ha sucedido, del fin de una vida que en secreto creíste eterna... La vida de la choza enredada en flores de campana, del baño y la pesca en el río, del trabajo con la cera de arrayán, de la compañía del mulato Lunero... Pero frente a tu convulsión interna... un alfiler en la memoria... (MAC, 398).

El último episodio más repetido es el recuerdo de Regina, a quién asiduamente se refiere con el “Yo sobreviví. Regina”: “querrás recordarte en una vida que a nadie le deberá nada: ella te lo impedirá, el recuerdo de ella –la nombrarás: Regina”. (MAC, 222).

Todos estos recuerdos, que fluyen vertiginosamente en el nivel YO, son seleccionados en el nivel TÚ y serán reconstruidos en el nivel ÉL. La memoria, tema fundamental en la novela, será el más repetido en este nivel, porque “La memoria es el punto de vista de la conclusividad valorativa: en cierto sentido, la memoria no tiene esperanza, pero en cambio

sólo ella puede apreciar por encima del propósito y del sentido una vida ya concluida y presente”<sup>11</sup>.

3. Reflexiones de carácter existencial. En este nivel de contenidos caben todas las ocasiones en las que Artemio tuvo que escoger un camino, son decisiones que han formado su personalidad, pero el personaje en su subconsciente se plantea hasta qué punto ha sido libre para elegir:

Y si serás una cosa y no la otra, será porque, a pesar de todo, tendrás que elegir. Tu elecciones no negarán el resto de tu posible vida, todo lo que dejarás atrás cada vez que elijas sólo la adelgazarán, la adelgazarán al grado de que hoy tu elección y tu destino serán una misma cosa: la medalla ya no tendrá dos caras: tu deseo será idéntico a tu destino. (MAC, 139).

Aquí con el empleo del tiempo verbal futuro parece que el personaje tiene una esperanza y un porvenir con su elección, pero líneas más adelante observamos cómo su libertad estará marcada por sus circunstancias históricas o vitales: “pensarás que no se puede escoger, que no se debe escoger, que aquél día no escogiste: dejaste hacer, no fuiste responsable, no creaste ninguna de las dos morales que aquél día te solicitaron, no pudiste ser responsable de las opciones que tú no creaste” (MAC, 223).

Artemio se ha dado cuenta de que tiene posibilidad de elegir, pero que no es del todo responsable de sus elecciones puesto que, está influido por las estructuras del contexto en el que vive. El anciano se encuentra atormentado por el recuerdo de su hijo Lorenzo y esto hace que se arrepienta de las decisiones que ha tomado en su experiencia vital y que le llevan al sentimiento de culpa.

---

<sup>11</sup> Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo veintiuno editores, 1982, p.98.

Hernán Vidal dice que “Toda relación humana, dentro de él, está cimentada en la culpa como nexo primordial. Vivir es ser culpable. Acumula riquezas y la manipulación de destinos ajenos”<sup>12</sup>. Por ello, la perspectiva que emplea es la de la negación, por medio de la afirmación en futuro de las opciones no elegidas, como si fuera a tener otra oportunidad de escoger lo no seleccionado, oportunidad que no tendrá con la llegada de la muerte.

4. Reflexiones sobre México y lo mexicano. Estamos ante aquellos momentos en que se tiene en cuenta el carácter mestizo de México y la mezcla de culturas que siempre ha caracterizado al país. Se puede observar que nos encontramos ante ese tercer grado de conciencia dentro del tiempo detenido donde, a través del monólogo de Cruz, asistimos al planteamiento de las grandes cuestiones sobre México y la Humanidad y cuyo destinatario último es el mexicano, que se halla representado en la persona de Artemio.

Existen diversas secuencias que se orientan hacia este tema y una muy significativa es aquella en la que el anciano moribundo se lamenta de no haber nacido en Norteamérica, de ser presa de su destino:

desde entonces clavaste la mirada allá arriba, en el norte, y desde entonces has vivido con la nostalgia del error geográfico que no te permitió ser en todo parte de ellos: admira su eficacia, sus comodidades, su higiene, su poder, su voluntad y mirar a tu alrededor y te parecen intolerables la incompetencia, la miseria, la suciedad, la abulia, la desnudez de este pobre país que nada tiene (MAC, 138).

En otro momento es relevante la extensísima digresión sobre el verbo “chingar” como símbolo de la personalidad mexicana, donde el narrador, empleando significativamente la primera persona del plural, expresa su rechazo hacia el término, puesto que se trata de un

---

<sup>12</sup> Hernán Vidal, *El modo narrativo en la muerte de Artemio Cruz* en [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/31/TH\\_31\\_002\\_092\\_0pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/31/TH_31_002_092_0pdf) (14-06-11).

verbo agresivo y sus connotaciones son siempre negativas, ya que indica la posibilidad de humillar, castigar u ofender:

-Chingue a su madre.

-Hijo de la gran chingada.

-Aquí estamos los meros chingones.

-Déjate de chingaderas.

-Ahoritita me lo chingo.

-Ándale, chingaquito. (MAC, 243).

Hay otro fragmento narrativo en que Artemio Cruz alude al país que legará con su muerte, haciendo referencia al momento actual de México y su estado de decadencia, tanto económica como moral:

les legarás sus líderes ladrones, sus sindicatos sometidos, sus nuevos latifundios, sus inversiones americanas, sus obreros encarcelados, sus acaparadores y su gran presa, sus braceros, sus ganaderos y agentes secretos, sus depósitos en el extranjero, sus agiotistas engominados, sus diputados serviles, sus ministros lambiscones, sus fraccionamientos elegantes. (MAC, 368).

Hemos podido observar a través de estas muestras que Artemio es el destinatario interno de la interpellación que se erige como símbolo de México y del tipo mexicano, pues él también es mestizo, el “chingar” le ha proporcionado el estatus que en ese momento de la vida él posee aun a costa de traiciones y es el fiel reflejo de un personaje surgido de la Revolución Mexicana.

Mediante este TÚ narrativo se designa individualmente al protagonista pero integrado en un país como México, que es víctima de su pasado y de sus elecciones a lo largo de sus

siglos de existencia y en el que ni el narrador ni el propio Fuentes confía. Ese Tú interpela al lector y hasta al pueblo mexicano que, de igual modo que Cruz, son responsables del estado del país.

Para completar este análisis hay que hacer referencia a ese tiempo en futuro que no cumple una función proléptica o de anticipación en la organización narrativa del relato, sino que tiene un valor de posterioridad y que indica que el narrador ya sabe lo que va a suceder, porque ya ha vivido la experiencia. Así, los hechos quedan situados en el pasado pero con la diferencia que, en lugar de utilizar el pretérito como tiempo verbal, relata la historia en presente y futuro de indicativo, lo que implica que está reviviendo la acción.

Lo que Fuentes está haciendo es una manipulación temporal conseguida mediante la situación real del narrador y la perspectiva que adopta, consiguiendo que el presente, el pasado y el futuro se confundan y de este modo está alterando la línea lógica del tiempo. Lo que Artemio ha vivido, lo está reviviendo y, según indica el futuro, lo volverá a revivir. Esto nos lleva inexorablemente a esa concepción cíclica del tiempo que el escritor mexicano tiene y en el que el determinismo cobra sentido. Lo que ya ha sucedido volverá a suceder, es lo que Gloria Durán califica como futuro inevitable: “Thus, although the narrator speaks frequently in the future tense, there is a strong element of the past; it is an inevitable future”<sup>13</sup>.

Hay otros momentos en que ese futuro tiene carácter profético, como el mencionado fragmento “les legarás sus líderes ladrones”. El futuro en el que Artemio ha negado sus elecciones podríamos calificarlo de futuro-imposible, porque ya no puede cambiarlas; mientras que los fragmentos en los que alterna presente, y a veces pasado, se pueden denominar futuro inmediato; esto responde a aquellas secuencias en las que habla de sus percepciones y del deterioro de su cuerpo.

---

<sup>13</sup> Gloria Durán, *The Achetypes of Carlos Fuentes*, Handem, Conn, Archon Books, 1980, p. 61.

En el nivel ÉL se describen doce períodos de la vida de Artemio de manera anacrónica, encabezados por el pronombre personal “él”. Son doce fragmentos que rescatan, por medio de la memoria, el pasado del personaje. Esos doce momentos fueron otras tantas posibilidades de elección que fueron conformando el ser definitivo que en estos momentos agoniza. Estos fragmentos de la novela indican la fecha precisa del día, mes y año en que ocurrieron los sucesos que ahora se recrean.

La adopción de un ÉL, es decir de la tercera persona, suele implicar que el narrador no es ese personaje, o dicho de otro modo, que estamos ante un narrador omnisciente. En esta clase de narrativa, la comprensión de la realidad representada está en manos de ese narrador heterodiegético no integrado en el cosmos que narra. Pero Fuentes, aplicando las técnicas narrativas innovadoras que en la década de los años 60 se estaban dando, lo que hace es presentar, bajo una engañosa sensación de sencillez una técnica muy elaborada.

Las claves del mundo personal de Artemio Cruz, los doce momentos más importantes de su vida están totalmente en la interioridad del personaje, de modo que el receptor en su aproximación al mundo personal, estará enfrentado a un mundo completamente desconocido y desconcertante, mostrado por un narrador que no dirige su discurso a él sino a sí mismo.

Mediante esta técnica narrativa Fuentes relaciona los días seleccionados por Cruz con la voluntad que ha tenido para elegirlos. Lo normal sería pensar que el autor en este nivel recrea los fragmentos más importantes del anciano que explican lo que el personaje ha narrado en los niveles YO y TÚ; pero esta técnica supondría la ruptura del sistema narrativo utilizado en los otros dos niveles anteriores y, además, contamos con suficientes datos en la novela que nos hacen pensar que el narrador en tercera persona es el propio Artemio, aunque resulta chocante ver la referencia del personaje a sí mismo, en lugar de hacerlo hacia otro personaje.

La confluencia de la primera y tercera personas narrativas es difícil de explicar y parece no haberse encontrado otro escritor, al margen de Fuentes, que la haya empleado. Siguiendo el curso del relato vemos que cada secuencia se inicia con un YO que recrea un determinado momento de la secuencia cronológica; luego el TÚ selecciona un determinado día para recordarlo y en el nivel ÉL es Artemio quien rememora ese día, pero lo llamativo es el uso de esa tercera persona, porque resulta muy difícil de imaginar que alguien se pueda referir a sí mismo de un modo tan artificial.

Las secuencias en tercera persona representan los instantes en los que Artemio se sumerge en un sueño profundo y su pensamiento se desliza a una zona de su mente donde se encuentran almacenados sus recuerdos. La marca que establece que no se trata de una auténtica tercera persona es la constante repetición de ÉL, que identifica al pronombre con la mente de Cruz.

El paso del nivel TÚ al ÉL se suele marcar mediante el signo de puntuación de los dos puntos (:), con lo cual se establece una relación directa: "... querrán calmar tu dolor, querrán decirte lo que no te dijeron hace cuarenta y tres años" (MAC, 195). Es evidente que el tiempo verbal de este nivel será el pretérito por ser el tiempo que se refiere al pasado: "Él no la escuchó decirlo, cuando ella despertó de su insomnio..." (MAC, 197).

Otra de las dificultades de este nivel se encuentra en que si aquí se expresa el recuerdo de Artemio Cruz, cómo se puede justificar la presencia de escenas donde él no ha estado presente. Si nos remontamos a la primera secuencia, vemos como Artemio relata un momento en que su mujer Catalina y su hija Teresa están de compras:

No sé qué pienses tú, pero yo escogería ese modelo; de veras que está muy bonito, muy muy lindo. La muchacha asintió porque estaba acostumbrada a esas conversaciones que la madre no dirigía a ella sino a la persona que ahora entraba y le tendía la mano a la hija

pero no a la madre, a quién saludaba con una sonrisa enorme y la cabeza violeta bien ladeada (MAC, 125).

Otro ejemplo es el episodio de Lorenzo en la guerra de España, puesto que su padre no puede saber la reacción de las personas que acompañaban al muchacho en el momento de su muerte: “Dolores se arrojará sobre ti, Lorenzo, y Miguel le dirá que es inútil, llorando por primera vez que deben de seguir el camino, que la vida está del otro lado de las montañas, la vida y la libertad...” (MAC, 335).

Y aún encontramos un último caso cuando se relata el pasado de los Menchaca, momento en que Artemio ni siquiera ha nacido:

-Tú no sabes todas las historias de este lugar. En otro tiempo toda la tierra, hasta la montaña, era de los de aquí. Luego se perdió. El señor abuelo murió. El señor Atanasio fue malherido a traición y todo se fue quedando sin cultivar. O pasó a otros. Sólo quede yo y me dejaron en paz catorce años. Pero me tenía que llegar la hora (MAC, 375).

En este caso, nos encontramos ante un narrador omnisciente que es Lunero, que le relata los antecedentes de la familia de la que Artemio procede. De nuevo Fuentes emplea recursos extremos en donde hace posible que la primera y la tercera persona se fusionen y donde el lector percibe que este nivel está contado por una tercera persona, ya sea omnisciente o equiscente, pero debe dar por sentado que aquellos episodios en los que Cruz no ha podido participar son inventados o imaginados por él. Así nos encontramos ante una doble perspectiva, ya que el lector conoce la historia narrada desde dos puntos de vista: el de la tercera persona, con el grado de objetividad que un narrador omnisciente proporciona, y desde el nivel del recuerdo de Cruz, que en este caso resulta mucho más complejo:

ah, soñé, imaginé, supe sus nombres, recordé esas canciones, ay gracias, pero saber, ¿cómo puedo saber?; no sé, no sé cómo fue esa guerra, con quién habló antes de morir.

Cómo se llamaban los hombres, las mujeres que lo acompañaron a la muerte, lo que dijo, lo que pensó, cómo iba vestido, qué comió ese día, no lo sé: invento paisajes, invento ciudades, invento nombres y ya no los recuerdo (MAC, 337).

En esta cita perteneciente al nivel YO, apreciamos claramente cómo Artemio inventa esos momentos que él no ha vivido, pero que manifiesta haber recordado por medio de su imaginación y que aparecerán en el nivel ÉL como se ha señalado en la anterior cita acerca del episodio de la muerte de Lorenzo. A través de este recurso, el nivel ÉL se sitúa en el mismo plano que el YO y el TÚ y no cabe duda que en los tres casos estamos ante un discurso producido por la mente de Artemio Cruz.

En este nivel notamos que es Artemio la persona que decide los doce momentos que va a recordar, pero realmente es el autor quien decide y en este caso no es indiferente la situación que Fuentes selecciona para cada episodio. González Boixo señala tres principios fundamentales: 1) lineal, que es la explicación causal de la vida de Artemio; 2) circular, que alude al éxito que acompaña a la vida del protagonista y que desemboca irónicamente en el episodio de Año Nuevo en la mansión de Coyoacán; 3) el episodio de Perales en 1915 que se considera el núcleo principal de la novela dada su extensión y significación<sup>14</sup>.

A estos doce días rememorados por Cruz hay que añadir el 10 de abril de 1959, que es el día de su muerte, fecha desde la que se organiza el recuerdo y en la que se cuenta lo ocurrido el día anterior. Al principio de la novela, en los niveles YO y TÚ se nos muestra la peor imagen del protagonista, la de un millonario sin escrúpulos que posee una enorme riqueza y que desea seguir amasando aún a costa de su imagen pública. A partir de éste momento los episodios del nivel ÉL irán completando la ascensión social de Artemio, así como sus relaciones personales.

---

<sup>14</sup> José Carlos González Boixo, *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 58.

Las cinco secuencias que explican la vida del personaje son: secuencia 1<sup>a</sup> (1941), secuencia 2<sup>a</sup> (1919), secuencia 3<sup>a</sup> (1913), secuencia 4<sup>a</sup> (1924) y secuencia 5<sup>a</sup> (1927).

En el episodio del 6 de julio de 1941, Artemio ya se ha convertido en una persona sin futuro; cuenta con la riqueza y el éxito en los negocios: -“y él sonrió y les ofreció dos vasos con whisky y les dijo que podían explotar el azufre hasta bien entrado el siglo XXI, pero que no lo iban a explotar a él ni un solo minuto del siglo XX y todos brindaron ...” (MAC, 131)-, pero ha fracasado en su vida personal, puesto que no cuenta con el amor ni de su mujer ni de su hija y de ahora en adelante el rencor preside su relación con ellas: “De todos modos, le va a servir a tu padre tener que estar a mi lado en el matrimonio civil y en el religioso ...” (MAC, 134). A partir del caótico YO inicial podemos empezar a hacernos una idea de los lazos que le unen a su familia mediante este episodio. El lector ya empieza a percibir que, frente a la dispersión que ofrece el YO, la lectura del ÉL aporta la claridad de los recuerdos del anciano.

Si leemos la secuencia del 20 de mayo de 1919, vemos cómo los temas centrales son la riqueza de Cruz y los inicios de su relación con Catalina: “Ella se extrañó de la fortaleza con que sucumbía, del poder de su debilidad. Levantó la mirada para observar, impudicamente, los rasgos fuertes del desconocido” (MAC, 147).

El tema de Regina es el que recorre todo el episodio del 4 de diciembre de 1913 y aparece para contrastar lo que sintió por ésta muchacha y lo que en realidad siente por su mujer.

-Artemio... ¿Un día volveremos allá?

-Quién sabe. Quién sabe cuánto dure. No pienses en eso. ¿Sabes que te quiero mucho?

-Y yo a ti. Mucho. Creo que siempre. (MAC, 175).

En estas primeras secuencias el lector ya puede tener suficiente información para saber por qué fracasa su matrimonio con Catalina. El amor pleno, aunque breve, que disfrutó con la joven revolucionaria es el que siempre le acompañará en su recuerdo y explica la insatisfacción que le provoca los años de unión con su mujer por la que nunca llegará a tener esos sentimientos.

La constante de este tema, tendrá su continuación en la siguiente secuencia, puesto que, en el relato del 3 de junio de 1924, se sigue insistiendo en la relación personal que desencadena el recuerdo por parte de Cruz de las palabras más duras de su mujer y el porqué del odio y resentimiento de ambos:

-No me importan tus insultos. Yo ya sé cómo consolarme.

-¿De qué?

-No te alejes. De saber que vivo con el hombre que humilló a mi padre y traicionó a mí hermano.

-Te va a pesar, Catalina Bernal. Me vas metiendo la idea en la cabeza de recordarte a tu padre y a tu hermano cada vez que me abras las piernas... (MAC, 213).

Esta dramática secuencia supone la ruptura total de las relaciones del matrimonio; relaciones que, a pesar de que Artemio intentará restaurar, no conseguirá de aquí al final de la novela; Catalina es otra víctima del carácter mexicano y como mujer simboliza el ser rajado, abierto y vulnerable por naturaleza. Esto significa que fue tomada por la fuerza, porque como bien nos dice Octavio Paz<sup>15</sup> la mexicana no tiene voluntad, pero el resentimiento y la incomunicación han convertido a Catalina en otra “chingona” como su marido y ello significará burlarse y zaherirle; pero a la par que se describe la pérdida de la relación con su

---

<sup>15</sup> Octavio Paz, ob. cit., p. 173.

mujer, se narra el ascenso de Cruz a diputado convirtiéndose en un gran terrateniente gracias a su falta de moral y de escrúpulos:

El presidente municipal se subió a un templete y lo presentó y lo elogió y él aceptó su postulación para diputado federal, arreglada meses antes en Puebla y en México con el gobierno que reconocía sus méritos revolucionarios, su buen ejemplo al retirarse del ejército para cumplir los postulados de la reforma agraria y sus excelentes servicios al suplir la ausencia de autoridad en la comarca instaurando por su cuenta y riesgo el orden. (MAC, 211).

El episodio del 23 de noviembre de 1927 significa el absoluto deterioro de Artemio Cruz, ya que en un burdel junto a sus antiguos compañeros se unirá a los nuevos políticos que ostentan el poder. Ha traicionado a sus anteriores jefes y ha aceptado ser un “chingón”, es decir una persona despótica que ejerce el poder, machista y carente de moral:

-¿A poco no somos los meros chingones? ¿Sabes? Escoge siempre a tus amigos entre los grandes, porque con ellos no hay quien te chingue a ti. Vamos a beber. (MAC, 229).

La segunda serie que comprende las secuencias 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup> muestran una situación semejante a la de 1959. Volvemos a una época en la que Cruz no muestra iniciativa alguna en su vida y donde esa falta de motivaciones se ve plasmada en el sentimiento de vejez que recorre al personaje. Así queda subrayado en el episodio del 11 de septiembre de 1947 donde el tema de Lilia le sirve como excusa para reflejar su plena conciencia del paso del tiempo:

Abrió la boca y sacó la lengua raspada de islotes blancos; luego buscó en el reflejo los huecos de los dientes perdidos. Abrió el botiquín y tomó los puentes que dormían en el fondo de un vaso con agua. Los enjuagó rápidamente y, dando la espalda al espejo, se los colocó (...) Tomó la temperatura con la palma de la mano y sintió el chorro desigual sobre la nuca, mientras pasaba el jabón sobre el cuerpo magro de costillas salientes, el estómago flácido... (MAC, 249).

El episodio del 12 de agosto de 1934 presenta otro de los momentos en los que Artemio pudo elegir y decidió no seguir con Laura, amor ocasional, para salvaguardar su imagen pública que le hace escoger y con la que nuestro personaje vuelve a equivocarse, dado su posterior arrepentimiento. De nuevo, su última oportunidad de ser feliz se le escapa:

-Ya no puedo más, mi amor. Tienes que escoger.

-Ten paciencia, Laura. Date cuenta...

-¿De qué?

-No me obligues.

-¿De qué? ¿me tienes miedo?

-¿No estamos bien así? ¿hace falta algo?

-Quien sabe, puede que no haga falta nada.

-No te oigo bien.

-No, no bajes el volumen. Escúchame a pesar de la música. Me estoy cansando.

-No te engañe. No te obligué.

-No te transformé, que es distinto. No estás dispuesto. (MAC, 314).

En el episodio del 3 de febrero de 1939 se nos muestra el último día de la vida de Lorenzo, el hijo de Artemio. Es el único de este nivel que no habla del anciano y sin embargo, a juzgar por su recuerdo obsesivo, parece el más importante de su vida personal, quizá éste será suficiente motivo para justificar su inclusión: “Nunca olvidaré esta vida, papá, porque en ella aprendí todo lo que sé. Es muy sencillo. Te lo contaré cuando regrese. Ahora no se me ocurren las palabras” (MAC, 335).

En la secuencia 7<sup>a</sup>, la que pertenece al 22 de octubre de 1915 se describe la derrota de las tropas villistas y el desencanto de quienes como Artemio han perdido toda esperanza en la Revolución:

Son muchos años. Ya nos cansamos. Nuestras gentes son como lagartijas, van tomando el color de la tierra, se meten a las chozas de donde salieron, vuelven a vestirse de peones y vuelven a esperar la hora de seguir peleando, aunque sea dentro de cien años. Ellos ya saben que perdimos, igual que los zapatistas en el Sur. Ganaron ustedes. (MAC, 282).

La actitud de derrota de este episodio parece ser la más importante de la novela y puede estar generada a partir del episodio de 1913, en el que la muerte de Regina y su decisión de abandonar la Revolución para volver con ella han supuesto para él la decepción y el abandono de sus ideales. Por tratarse del episodio principal, también puede justificar su posterior decisión de sustituir a Gamaliel Bernal y enriquecerse igual que él, como fruto de las desilusiones que supusieron los hechos de 1913 y 1915. Es el momento que sirve de engarce entre su anterior y posterior vida, entre la lucha de sus ideales y la pérdida de ellos.

La tercera serie de nuevo comienza con un episodio que subraya la situación de 1959 y que, como vemos, es el que vertebría las series y la novela. Artemio Cruz celebra el 31 de diciembre de 1955 la habitual fiesta de fin de año. En medio de su poder, aceptado unánimemente por los allí presentes, se siente solo. Tiene aprisionada en su mansión de lujo de Coyoacán a su amante Lilia como si fuese su trofeo, pero el resto de su familia vive alejada de él en otro lugar y Artemio no es más que una persona sola y resentida. Aquellos que vienen a sustituirle, como el joven Ceballos se lo hacen saber y Cruz es consciente de que su tiempo se acaba:

estalló la gritería del nuevo año: las copas se estrellaron contra el piso y los brazos acariciaron, apretaron, se levantaron para festejar esta fiesta del tiempo, este funeral, esta

pira de la memoria, esta resurrección fermentada de todos los hechos, palabras y cosas muertas del ciclo (...) para decirse, a veces con la mirada humedecida, que no habrá más tiempo que ése, el vivido y alargado durante estos instantes artificialmente extendidos por el estallido de cohetes y las campanas echadas al vuelo: (MAC, 352).

Es en este momento, cuando la nostalgia de su niñez, del paraíso perdido, acude a su mente y desencadena las secuencias 11<sup>a</sup> y 12<sup>a</sup>. En la del 18 de enero de 1903 se narra la huida de Artemio de la hacienda de los Menchaca por el episodio de la muerte accidental de Pedrito; y el último, el del 9 de abril de 1889, relata su nacimiento:

Lunero cortó el cordón, amarró el cabo, lavó el cuerpo, el rostro, lo acarició, lo besó, quiso entregarlo a su hermana pero Isabel Cruz, Cruz Isabel, ya gemía con una nueva contracción y se acercaban las botas a la choza donde yacía la mujer sobre la tierra suelta, bajo el techo de palmas, se acercaban las botas y Lunero detenía boca abajo ese cuerpo, le pegaba con la palma abierta para que llorara... (MAC, 404).

La muerte y la vida quedan enlazadas en las últimas páginas de la novela y cierran el círculo de la existencia de Artemio. Partiendo siempre del momento de la muerte en 1959, hay tres episodios que enlazan las tres series comentadas: 1941, 1947 y 1955. El nexo que une a todos es el poder y la riqueza que Cruz atesora en detrimento de sus ilusiones. En el primer periodo se engloban su juventud, su amor con Regina, el ascenso al poder y el fracaso de su matrimonio. La segunda serie nos descubre tres episodios totalmente distintos, que reflejan su plena conciencia del paso del tiempo y de la pérdida de sus motivaciones e ideales, mientras en la última conocemos el origen y la infancia de Artemio. De nuevo, la sucesión cronológica no es lineal, ese fragmentarismo presente en los otros niveles vuelve a presidir el tercero, es decir, el del nivel Él.

Se trata de los doce momentos decisivos de su vida, de ahí su recuerdo, y en ellos toma decisiones fundamentales, como sucede en 1915, 1927 y también en 1919 y 1934. Sin

embargo, en 1903, 1913 y 1939 es el destino quien elige por él. La combinación de estas elecciones explica la historia del protagonista y crea una estructura en apariencia caótica, pero en el fondo muy armoniosa, porque explica cómo Artemio Cruz, consciente de la proximidad de su muerte, recrea a través de un monólogo interior las últimas horas de su vida, reflexionando sobre ella y recordando momentos del pasado. Los niveles YO y TÚ representan la conciencia del anciano, mientras que el nivel ÉL selecciona mediante el recuerdo un determinado día de su existencia, otorgando al lector los datos y detalles suficientes para la comprensión de la historia.

Mientras en los niveles Yo y TÚ se cuenta lo que sucede el 9 y 10 de abril de 1959 con las percepciones del protagonista, como hemos visto, el paso al nivel ÉL se realiza con alusiones a “recordar” o “cerrar los ojos”, que ya se han insinuado en el nivel TÚ y que señalan que la mente de Cruz se prepara para ingresar en ese nivel ÉL, de ahí su claridad con respecto a los otros dos niveles. Por tanto, los episodios del nivel ÉL previamente han sido seleccionados en los otros dos anteriores para explicarlos.

En la secuencia 1<sup>a</sup> Catalina y Teresa, a quienes se ha mencionado en el nivel TÚ, aparecen en el nivel ÉL marcadas por el pronombre personal *las* que establece la unión:

Lo conducía el chofer y él iba leyendo el periódico, pero en ese momento, casualmente levantó los ojos y *las* vio entrar en la tienda. *Las* miró y guiñó los ojos y entonces el auto arrancó y él continuó leyendo... (MAC, 123).

En la secuencia 2<sup>a</sup> Artemio recuerda la entrada en una iglesia, escena que será recreada en el nivel ÉL del episodio de 1919:

En lo alto de la iglesia levantada al fondo de la explanada, las bóvedas de tezontle reposarán sobre los olvidados alfanjes mudéjares, signo de una sangre superpuesta a la de los conquistadores. (MAC, 141).

Cuando el teniente coronel y el cura se despidieron frente a la portada de la iglesia, Páez dobló las manos sobre el estómago y vio alejarse al visitante. (MAC, 153).

En la secuencia 3<sup>a</sup> aparece la mención a Regina en el nivel YO, que continúa sutilmente en el nivel TÚ, y que se une al relato de su historia con Artemio en el nivel ÉL del episodio de 1913:

Te amé a ti, cómo te voy a olvidar. Fuiste mía, cómo te voy a olvidar. ¿Cómo eras, por favor, cómo eras? Puedo creer en ti, duermo contigo, ¿Cómo eras? ¿Cómo te invocaré? ¿Qué? ¿Por qué?... (MAC, 164).

reconocerás a los demás y dejarás que ellos –ella- te reconozcan: y sabrás que te opondrás a cada individuo, porque cada individuo será un obstáculo más para alcanzar las metas de tu deseo; (MAC, 167).

En la secuencia 4<sup>a</sup> se habla de Catalina en el nivel TÚ y los dos puntos con que termina darán pie a que se continúe hablando de ella extensamente en el siguiente nivel:

esa mano que en este momento acaricia tu frente llegará al fin, con su pequeña voz, a silenciar el grito de los retos, a recordarte que sólo al final, aunque sea al final, la soberbia es superflua y la humildad necesaria: sus dedos pálidos tocarán tu frente afiebrada, querrán calmar tu dolor, querrán decirte hoy lo que no te dijeron hace cuarenta y tres años: (MAC, 195).

Él no la escuchó decirlo, cuando ella despertó de su insomnio. “Me dejé ir”. Recostada a lado de él. (MAC, 196).

En la secuencia 5<sup>a</sup> se cuentan en el nivel TÚ los episodios con sus compañeros de armas en el burdel “La Saturno” y la conversación con el padre Páez. Ambos continuarán en el nivel ÉL de 1927:

hablarás esa noche con el mayor Gavilán en un burdel, con todos los viejos compañeros y no recordarás lo que se dijeron aquella noche, no recordarás si ellos lo dicen, si tú lo dices, con la voz fría que no será la voz de los hombres. (MAC, 224).

¿A poco no somos los meros chingones? ¿Sabes? Escoge siempre a tus amigos entre los grandes chingones porque con ellos no hay quien te chingue a ti. Vamos a beber.

Brindaron y el gordo dijo que este mundo se divide en chingones y pendejos y que hay que escoger ya. (MAC, 229).

En la secuencia 6<sup>a</sup>, que está centrada en Lilia, la relación que se establece entre el nivel TÚ y ÉL viene señalada por la mención de las cortinas:

apartarás las cortinas para que entre esa brisa temprana: ah, cómo te llenará, ah, te hará olvidar ese olor a incienso, ese olor que te persigue, ah, cómo te limpiará: no te permitirá insinuar siquiera la duda: no te conducirá al filo de esa primera duda: (MAC, 247).

Él apartó las cortinas y respiró el aire limpio. Había entrado la brisa temprana, agitando las cortinas para anunciararse. (MAC, 247).

En la secuencia 7<sup>a</sup> se menciona la Revolución mexicana en el nivel YO, que luego se explicará en el nivel ÉL de 1915:

¿Cómo iba la canción? Desterrado me fui para el Sur, desterrado por el gobierno y al año volví; ay qué noches tan intranquilas paso sin ti, sin ti; ni un amigo ni un pariente que se duela; sólo el amor, sólo el amor, de esa mujer, me hizo volver... (MAC, 263).

Desde tres días antes, el destacamento de exploración caminaba sin pedir rumbo ni señas, guiado solo por el olfato del capitán, que creía conocer las mañas y las rutas de las columnas, ahora jironeadas y en fuga, de Francisco Villa. Detrás, a sesenta kilómetros de distancia, quedaron las fuerzas que sólo esperaban la llegada, a matacaballo, de un

emisario del destacamento para lanzarse sobre los restos de Villa e impedirles que se unieran con tropas frescas en Chihuahua. (MAC, 268).

En la secuencia 8<sup>a</sup> el nexo de unión entre los niveles será Laura:

-No. Puedes resfriarte y complicarlo todo. Laura. ¿Por qué? ¿Por qué sucedió así todo? ¿Por qué? (MAC, 302).

-Laura...

Ella hizo un signo con el dedo índice y los dos continuaron escuchando; ella sentada, con el vaso entre las manos; él de pie, haciendo girar sobre su eje el globo del firmamento, deteniéndolo de vez en cuando para distinguir las figuras dibujadas con punta de plata sobre la supuesta figura de las constelaciones: cuervo, escudo, lebrel, pez, altar, centauro. (MAC, 308)

En la secuencia 9<sup>a</sup> el final del YO y el TÚ se relacionan directamente con Lorenzo y su muerte, que se relata en el nivel ÉL de 1939:

-Hago un acto de contrición:

tengo un hijo, yo lo hice: porque ahora recuerdo ese rostro: por dónde lo tomo, por dónde para que no se escape, por dónde, por favor, por dónde. (MAC, 318).

sólo habrás soñado días tuyos: no quieres saber de un día que es más tuyo que otro cualquiera, porque será el único que alguien viva por ti, el único que podrás recordar en nombre de alguien; un día corto, terror, un día de álamos blancos, Artemio, tu día también, tu vida también... ay... (MAC, 322).

“-¡Abajo, Lorenzo, abajo mexicano!

Abajo, abajo, abajo, Lorenzo, y esas botas nuevas sobre la tierra seca, Lorenzo, y tu fusil al suelo, mexicano, y una marea dentro de tu estómago, como si llevaras el océano en las

entrañas y ya tu rostro sobre la tierra con tus ojos verdes y abiertos y un sueño a medias, entre el sol y la noche, mientras ella grita y tú sabes que al fin las botas le van a servir al pobrecito de Miguel con su barba rubia y sus arrugas blancas y dentro de un minuto Dolores se arrojará sobre ti, Lorenzo, y Miguel le dirá que es inútil, llorando por primera vez, que deben seguir el camino... (MAC, 335).

La secuencia 10<sup>a</sup> está presentada desde el nivel TÚ donde se alude claramente a la celebración del Nuevo Año:

y éste será el día –tú mismo lo pensarás entonces- en que todos los nombres, personas, palabras, hechos de un ciclo fermentan y hacen crujir la costra de la tierra; será una noche en la que tu celebrarás el nuevo año, tus dedos artríticos tomarán el pasamanos de fierro con dificultad; clavarás la otra mano en el fondo de la bolsa del saco y descenderás pesadamente:

alargarás la mano: (MAC, 343).

Vestía ya el pantalón, la camisa y la corbata de smoking: cubierto por la bata roja, parecía un prestidigitador viejo y cansado: imaginó la repetición, esa noche, de los actos que alguna vez pudieron revelarse con un encanto singular; hoy, reconocerá con fastidio los mismos rostros, las mismas frases que año con año daban el tono a la fiesta de San Silvestre en la enorme residencia de Coyoacán. (MAC, 344).

En las secuencias 11<sup>a</sup> y 12<sup>a</sup> la niñez de Cruz se presenta desde el nivel TÚ con la reflexión sobre el nacimiento y el destino:

pensarás que hay un segundo descubrimiento de la tierra en ese trajín guerrero, un primer pie sobre montañas y barrancos que son como un puño desafiante al avance desesperado y lento del camino... (MAC, 366).

Volverás a escuchar el rumor cercano de las cigarras, el balido de una tropa descarrizada... todo parecerá marchar, en ese instante de ojos cerrados, a un tiempo, hacia adelante, hacia

atrás y hacia el suelo que lo sostiene... ese zopilote que vuela atado a la atracción del más hondo recodo del río veracruzano y de después se posará en la inmovilidad de un peñasco... (MAC, 400).

### **III.2. EL TIEMPO HISTÓRICO**

Los momentos cruciales de la vida de México para Fuentes son: la Conquista de México, que significa el nacimiento de una nación; la Revolución mexicana, que significa la adolescencia del país o etapa en la que se definieron los rumbos de la historia y los rasgos de su nacionalidad y el presente, momento desde el cual se observa el pasado para confrontar causas con resultados.

Artemio Cruz es la representación de un tipo donde se fusionan, por un lado su historia personal recreada en un contexto novelesco y, por otro, su situación dentro de un contexto histórico. Fuentes incorpora a la trama novelesca la historia de México y sus antecedentes prehispánicos, dada la preocupación que siente por su país, como un intento de comprender su pasado y su presente para conocerse mejor en un futuro.

Estamos ante un escritor comprometido que reconoce la totalidad cultural de México y eso se nota en su novela. Para Fuentes uno tiene que ser consciente de que pertenece a una nación, a una cultura y a su historia. Su reflexión sobre el período colonial y el estudio de las relaciones culturales que unen a España con Hispanoamérica se ve reflejado en la novela. Es un vínculo que Fuentes defiende, sabedor de que es parte de su propia identidad:

Avanzará hacia tus ojos cerrados, con el rumor creciente de sus pífanos y tambores, la tropa ruda, isabelina, española y tú atravesarás bajo el sol la ancha explanada con la cruz

de piedra en el centro y las capillas abiertas, la prolongación del culto indígena, teatral, al aire libre, en los ángulos. En lo alto de la iglesia levantada, al fondo de la explanada, las bóvedas de tezontle reposarán sobre los olvidados alfajones mudéjares, signo de una sangre más superpuesta a la de los conquistadores. (MAC, 140-141).

Esta reflexión de Artemio surge en el nivel TÚ a propósito del lamento sobre el error geográfico en el que le ha tocado vivir. Pero la idea de Fuentes es la de concebir un futuro de colaboración entre España e Hispanoamérica que refleje la verdadera realidad histórica de tres siglos de presencia española en América:

Avanzarás hacia la portada del primer barroco, castellano todavía, pero rica ya en columnas de vides profusas y claves aquilinas: la portada de la Conquista, severa y jocunda, con un pie en el mundo viejo, muerto, y otro en el mundo nuevo que no empezaba aquí, sino al otro lado del mar también: el nuevo mundo llegó con ellos, con un frente de murallas austeras para proteger el corazón sensual, alegre, codicioso. (MAC, 141).

Con los conquistadores llegó a América toda la gran cultura acunada por el Mediterráneo: la filosofía griega, el derecho romano, la ciencia árabe y la religión judía, pero también llegaron hechos violentos y atrocidades que no se pueden negar.

Fuentes trata de conjugar armoniosamente ambas vertientes, dejando a un lado los rencores, en un intento de explicar Hispanoamérica desde la cultura y la historia de los indígenas americanos, los españoles y el mestizaje:

Avanzarás y penetrarás en la nave del bajel, donde el exterior castellano habrá sido vencido por la plenitud macabra y sonriente, de este cielo indio de santos, ángeles y dioses indios. Una sola nave, enorme, correrá hacia el altar de hojarasca dorada, sombría opulencia de rostros enmascarados, lúgubre y festivo rezó, siempre apremiado, de esta libertad, la única concedida, de decorar un templo y llenarlo de sobresalto tranquilo, de la

resignación esculpida, del horror al vacío, a los tiempos muertos, de quienes prolongaban la morosidad deliberada del trabajo libre, los instantes excepcionales de autonomía en el color y la forma, lejos de ese mundo exterior de látigos y arrojos y viruelas. (MAC, 141).

En este sentido, el personaje de Artemio Cruz guarda alguna similitud con la idea que el escritor tiene de la Conquista; pues el amor como uno de los ejes principales de la novela determina el comportamiento del protagonista y a la vez la estructura de la misma. Frente a un hombre seguro y despiadado en sus negocios aparece una persona marcada por sus afectos. Frente al amor placentero y sensual que representa Regina, su matrimonio con Catalina le provocará un gran dolor así como su fracaso personal. Si repasamos esta relación tan compleja, observamos que el error de Cruz fue tomar a Catalina como su posesión con la violencia del que hace valer su derecho de conquista:

La quería. Supo, al tocarla que la quería. Debía hacerle comprender que su amor era real, aunque las apariencias lo desmintieran. Podía amarla como amó otra vez, la primera vez: se sabía dueño de esa ternura probada. Volvió a tocar las mejillas calientes de la muchacha: su rigidez, al sentir esa mano desconocida sobre la piel, no bastó para dominar las lágrimas apretadas que se le salían entre los párpados. (MAC, 159).

Artemio se ha enamorado de ella nada más verla pero ella se siente violada, piensa que se ha adueñado de su cuerpo por la fuerza igual que lo ha hecho de su familia y sus posesiones. Cruz se humillará ante ella e implorará su perdón en diversas ocasiones, perdón que ya nunca obtendrá.

Pero las preocupaciones del escritor mexicano van más allá del hecho de la Conquista porque la Revolución mexicana marcó el nacimiento de un nuevo país, pero no dio solución a las desigualdades sociales y creó un sistema político estable pero sin democracia auténtica.

La Revolución se inicia con el levantamiento de Madero, idealista y mártir, a finales de 1910 y el derrocamiento de la dictadura de Porfirio Díaz. Asesinado Madero en 1913, Carranza se pronuncia en contra de Victoriano Huerta y asume el cargo de primer jefe constitucionalista. Zapata continuaba en armas en el Sur, desde 1910. Villa no había licenciado su poderosa división del Norte. Orozco, Obregón, y Felipe Ángeles, reclutan tropas en distintos puntos de la nación y se declaran en contra o a favor del primer jefe. La lucha armada durará bastantes años, primero porque el sentimiento solidario en contra de la injusticia es muy fuerte y segundo porque la ambición de poder de los distintos caudillos y las luchas internas entre las diferentes facciones por el control de la situación es creciente.

Zapata es asesinado en 1920, Villa en 1923 y el general Serrano en 1927. En 1928 el propio Obregón es asesinado sólo dos semanas después de haber sido elegido presidente por segunda vez. Los magnicidios cesan cuando el control pasa a manos de Calles y se crea el Partido Nacional Revolucionario (P.N.R.), que en realidad encubre un monopolio de poder.

Desde el primer periodo presidencial de Obregón, en 1920, a la derrota y muerte de Carranza, la Revolución había entrado en su fase administrativa y estabilizadora. Esta fase está marcada por un fuerte nacionalismo, como propuesta política de cohesión interna, para poder acometer las pretendidas reformas revolucionarias.

La culminación de esta etapa reformista viene marcada por el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, de 1934 a 1940, que supo aunar el sentir general de la nación y fue apoyado por el pueblo de manera unánime en la medida política más trascendental que tomó: la expropiación de las empresas petroleras extranjeras. Después, la política nacional revolucionaria entra en una fase de institucionalización y el partido político toma un nuevo nombre, Partido Revolucionario Institucional (P.R.I.).

La Revolución mexicana es un movimiento confuso en sus orígenes, exceptuando a un pueblo que estaba cansado de la injusticia, del caciquismo y que se siente reprimido. Ese pueblo veía, con una emergente clase media, cerradas sus expectativas de participación y se asfixiaba en la inmovilidad de las clases sociales que mantenía la dictadura.

En este ambiente en que los privilegios de la clase preeminente se mantenían, surge la Revolución como un cambio cualitativo. La Revolución significa un tiempo nuevo, un tiempo dinámico que puede hacer posibles los cambios de fortuna, los heroísmos pero también las brutalidades.

La literatura de la Revolución Mexicana significa la conciencia de un pueblo y la novela de la Revolución Mexicana es el interrogante sobre ese drama en el que han participado todos los mexicanos. Es el medio y la expresión de un proceso colectivo que abarca dos vertientes: el sentido de la mexicanidad interior y el sentido de la mexicanidad en relación con el exterior.

Una vez terminada la etapa militar y restablecido el orden, el espíritu revolucionario se orienta en un sentido nacionalista que reivindica la tradición mestiza. Los escritores vuelven sus ojos hacia los momentos del pasado inmediato y allí encontrarán el material que pone al descubierto el alma nacional. Los novelistas ahondan en sus propias experiencias personales, como lo hizo Azuela, y recrean episodios cohesionando acontecimientos dispersos en el espacio y en el tiempo. Se destaca tanto el heroísmo como la monstruosidad y el narrador traslada al libro las actitudes de los hombres: su machismo, su falta de ética y moral, su falsa sumisión, la inclinación hacia la mentira y el engaño, que son en suma la mayoría de los rasgos de este tipo de novela, pero sobre todo ahonda en el conocimiento del ser nacional.

Fuentes plantea a su personaje Artemio Cruz como prototipo representativo de la realidad mexicana, mostrando los distintos momentos históricos que se han sucedido en la historia del país.

La cronología en la novela nos remonta al período en que los Menchaca, Ludivina y su marido Ireneo fueron partidarios del general Santa Anna obteniendo así sus ganancias:

Los manchones de humedad de las paredes agradaban a la vieja, porque le hacían pensar en otros climas, los de su niñez antes de casarse con el teniente Ireneo Menchaca y sumarse a la vida y fortuna del general Antonio López de Santa Anna y obtener de su venia las ricas tierras junto al río, tierras negras y extensas colindantes con la montaña y el mar. (MAC, 381).

Antonio López de Santa Anna fue Presidente de la República durante períodos alternos de 1833 a 1855 y sus actuaciones se consideraron muy negativas para México. Fue un personaje dictatorial y sin escrúpulos, que no dudó en cambiar constantemente de bando para alcanzar el poder. En la guerra contra los franceses en 1838 cae prisionero y en las hostilidades pierde una pierna. Le sucede en 1858 Juárez:

Y eran los días de pena, cuando el señor fue expulsado de México por la banda liberal y los Menchaca regresaron a la hacienda a defender lo suyo: las miles de hectáreas obsequiadas por el tirano gallero y rengo; apropiadas sin pedir permiso a los campesinos indígenas que debieron permanecer como peones o retirarse al pie de la montaña; cultivadas por el nuevo trabajo negro, barato, de las islas del Caribe; acrecentadas por el cobro de las hipotecas impuestas a todos los pequeños propietarios de la región. (MAC, 383).

Ante esta descripción de Artemio que pertenece a la secuencia 11<sup>a</sup>, ya vemos cuál era la situación del país antes de la Revolución y en qué manos se encontraba. A López de Santa Anna le sucedió en el trono Fernando Maximiliano de Habsburgo, puesto que los

conservadores mexicanos, apoyados por las fuerzas de intervención francesas, crearon el Segundo Imperio de 1864 a 1867. Sin embargo, Juárez, que nunca lo reconoció, mantuvo una gobierno paralelo hasta el año 1867, en que consiguió acceder al poder. Maximiliano fue fusilado en Querétaro ese mismo año ante la retirada de los franceses, que debilitaron su poder.

Santa Anna intentó desembarcar en Veracruz el 3 de junio de 1867, pero al no conseguirlo se dirigió a Sisal, en la península de Yucatán. Al ser capturado, fue puesto a disposición de los juaristas en Campeche. Una vez trasladado a Veracruz y sometido a un Consejo de Guerra fue condenado a destierro. Regresó a México después de la muerte de Juárez, pero casi en la pobreza murió en 1876.

Benito Juárez fue Presidente entre 1858 y 1872 y ejerció el cargo en algunos lugares de México, a causa de la intervención francesa que ocasionó la creación paralela del Imperio de Maximiliano. Su origen indígena y su fuerte carisma lo convirtieron en una figura relevante como referente de lo mexicano. Entre las leyes de su gobierno estaban las relativas a la libertad de culto y desamortización de las tierras de la Iglesia.

El periodo de la República Liberal abarcaba a los gobiernos de Juárez y Lerdo de Tejada (1872 – 1876), etapa que finalizará con la llegada al poder de Porfirio Díaz. La ideología liberal de Benito Juárez permitió la promulgación de leyes que supusieron la modernización del país, entre ellas la nacionalización de los bienes eclesiásticos y otras de carácter laicista.

En la novela se subraya este período de Juárez, porque es cuando Gamaliel Bernal se enriquece:

-¿Lo ve tan piadoso, comulgando todos los días con su hijita? Pues ahí donde los ve, todo lo que tiene se lo robó a los curas, allá cuando Juárez puso a remate los bienes del clero y

cualquier comerciante con tantito ahorrado pudo hacerse de un terrenal inmenso...

(MAC, 148).

Poco después de la muerte de Juárez accedió a la Presidencia Porfirio Díaz, que cubre el período que va de 1876 a 1911, cuando estalla la Revolución encabezada por Madero. Díaz como señala Brushwood<sup>16</sup>, sólo reconoció formalmente los principios de la Reforma y discretamente permitió que la Iglesia recuperara parte de su poder y que la burguesía llenara sus bolsas de dinero. Su brillante carrera militar le sirvió para establecer una dictadura, desde la que potenció las infraestructuras del país, aunque favoreciendo los intereses latifundistas (medida que benefició a los Menchaca) e inversores extranjeros:

Y por algo, al mes, el general Porfirio Díaz visitó la nueva casa grande de la región. Ni la burla perdonaron. Con el cadáver mutilado de Atanasio me entregaron unos huesos de vaca, una gran calavera con cuernos: lo que el sargento traía en la mochila. Yo solo colgué aquella escopeta cargada a la entrada de la casa, ¿quién sabe?, como un acto de homenaje al pobre Atanasio. (MAC, 392).

En la secuencia 3<sup>a</sup>, cuando Artemio se encuentra en pleno período revolucionario se hace referencia a la huelga de Cananea en Sonora, que se desarrolló en los primeros días de junio de 1906. La gran diferencia salarial entre los trabajadores norteamericanos y mexicanos de una importante compañía minera provocó las quejas de los últimos. El resultado fue de veintitrés muertos. La huelga de Río Blanco en Veracruz ocurrió en enero de 1907 y supuso las reivindicaciones de los trabajadores del textil de la Región de Puebla y centro de Veracruz. Los líderes fueron fusilados, después de graves enfrentamientos de los trabajadores con el ejército:

¡Que se les grabe a todos! ¡Que sepan bien contra quién peleamos! Obligan a hombres del pueblo a matar a sus hermanos. Vean bien. Así mataron a la tribu yaqui, porque no quiso

---

<sup>16</sup> J.S. Brushwood, *ob. cit.*, p. 19.

que le arrebataran sus tierras. Igual mataron a los trabajadores de Río Blanco y Cananea, porque no querían morirse de hambre. Así matarán a todos si no les partimos la madre (MAC, 184).

Este fragmento refleja el temor que existía en el período revolucionario a las barbaridades que la guerra traía consigo y a la brutalidad que los distintos líderes revolucionarios podían mostrar, así como la evidente explotación de los pobres que trajo un amplio descontento de la dictadura de Porfirio Díaz, pues la injusticia social era indudable.

Sabemos que Artemio forma parte del movimiento revolucionario en contra de los federales cuando conoce a Regina:

“Tenga cuidado con los federales, que andan a todo al que le da ayuda a los alzados” y acabarían por encontrarse de nuevo, como ahora. Ella tendría el cuarto listo, con frutas y comida, y la falda estaría arrojada sobre una silla. Lo esperaría así, lista como si no quisiera perder un minuto en las cosas innecesarias. Pero nada es innecesario. (MAC, 169).

Los federales eran el ejército formado en la última etapa de Porfirio Díaz, general profesional y disciplinado que se destacó por su lealtad a la Constitución, pero que se aleja de los ideales liberales siendo, según Paz, el heredero del feudalismo colonial. Fue derrotado por los villistas en 1914.

Francisco Madero fue el iniciador de la Revolución mexicana y consiguió que Porfirio Díaz dejase el poder, siendo elegido Presidente de la República en 1911. Victoriano Huerta, uno de sus generales de confianza, participó en su asesinato y ocupó la Presidencia entre febrero de 1913 y agosto de 1914, en que cae su régimen dictatorial. A este episodio se refiere Cruz cuando relata:

Lo malo era que la mayor parte de la población andaba en armas y casi todos eran campesinos, de manera que faltaba quien se encargara de aplicar los decretos del general. Entonces era mejor que le quitaran en seguida el dinero a los ricos que quedaban en cada pueblo y esperaran a que triunfara la Revolución para legalizar lo de las tierras y lo de la jornada de ocho horas. Ahora había que llegar a México y correr de la presidencia al borracho Huerta, el asesino de Panchito Madero. (MAC, 174).

Según Marta Portal “La Revolución Mexicana es cronológicamente la primera de las grandes revoluciones del siglo XX. Fue un movimiento social, político y económico de extraordinaria magnitud, aunque tuvo unos orígenes modestos”<sup>17</sup>. Cómo bien explica Adalbert Dessau<sup>18</sup>, la Revolución Mexicana primordialmente fue antifeudal y antiimperialista. En ella participaron muy diversas capas sociales, que en distinto grado eran conscientes de sus fines. Madero y Carranza, que durante años fueron los guías políticos de la Revolución, representaban la burguesía industrial mexicana formada bajo el gobierno de Díaz. Esta se vio obligada a impugnar el sistema semifeudal del latifundio, a fin de asegurarse la plena libertad de la mano de obra y un mercado interior apropiado.

La mayoría de los generales revolucionarios, encumbrados por su capacidad militar procedían de la pequeña burguesía de los estados del Norte, que pugnaban por lograr mejores posibilidades para un desarrollo capitalista. Los ejércitos revolucionarios estaban constituidos principalmente por campesinos. Los indígenas de los estados de Morelos y Guerrero exigían ante todo la devolución de las tierras comunales de que habían sido despojados, y el aniquilamiento del sistema de haciendas. A estos objetivos, esencialmente, se encaminó el movimiento de Zapata.

---

<sup>17</sup> Marta Portal, ob. cit., p. 54.

<sup>18</sup> Adalbert Dessau, *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967

Prototipos de los campesinos del Sur y del Norte eran sus respectivos caudillos, Emiliano Zapata y Pancho Villa. Este último, mediante sus resonantes victorias sobre el ejército federal, fue quien más colaboró en el triunfo militar de la Revolución Mexicana. Su victoria en Zacatecas en 1914 pone fin a la dictadura de Victoriano Huerta. Sus desavenencias con Venustiano Carranza provocan conflictos bélicos en los que lleva la peor parte ya que, combatido con el general Álvaro Obregón, en julio de 1915 ya está derrotado.

Emiliano Zapata fue el líder más carismático de la Revolución Mexicana, defensor a ultranza de las reformas agrarias. Ello le llevó a enfrentarse a Madero, al considerar que incumplía las promesas agrarias y, a lanzar, en 1911, el Plan Ayala, que fue aceptado por la Convención de Aguascalientes de 1914. En ese año entró en la capital junto a Villa, pues ya se habían producido las disensiones entre Villa y Carranza. Volvió de nuevo a Morelos para revelarse contra Carranza por el incumplimiento del Plan. Viendo que era casi imposible vencerle en la batalla, una complicada trama de engaños hizo posible su asesinato en 1919.

Los dos encarnan un movimiento que, pese a su justificación social, estaba condenado a fracasar por no tener conciencia clara ni de sus medios ni de sus fines. Por ello, la mayor parte de las capas burguesas y pequeñoburguesas se volvió en 1915 hacia la fuerza que prometía edificar un orden nacional burgués: el Constitucionalismo con su Caudillo Venustiano Carranza.

Podemos ratificar a través de los datos cronológicos que nos aporta Artemio, que participó en la Revolución desde el principio, puesto que el llamamiento a la lucha armada hecho por Madero fue el 20 de noviembre de 1910 y el episodio que se describe a continuación sitúa a Artemio en el ejército constitucionalista, bajo la jefatura de Carranza, en la sección de la División Noroeste mandada por el general Obregón:

-¡qué de vueltas! De Veracruz, de la tierra, hasta la ciudad de México y de allí hasta Sonora, cuando el maestro Sebastián le pidió que hiciera lo que los viejos ya no podían: ir al Norte, tomar las armas y liberar al país. Si era un escuincle entonces, aunque tuviera por cumplir los veintiún años (...) Y como le iba a fallar al maestro Sebastián, que le había enseñado las tres cosas que sabía: leer, escribir y odiar a los curas (MAC, 174).

Marta Portal<sup>19</sup> apunta que Carranza, al oponerse a Huerta, propugnaba volver al régimen constitucional, pero mientras que Huerta estaba apoyado por latifundistas, clérigos y banqueros, a Carranza lo seguían intelectuales, obreros y campesinos por lo que el derrocamiento de Huerta se convirtió en una lucha de clases y el movimiento triunfante, al carecer de ideología propia, tuvo que adoptar el esquema del liberalismo reformista, pero ese cambio fue impuesto mediante la violencia. El desencanto que trae consigo la Revolución ya es patente en medio de la lucha armada y así lo hace saber Zagal:

-Caramba, capitán, si de todas maneras vamos a perder. Yo le soy franco. La División está desintegrada (...) estamos cansados. Son muchos años de pelear, desde que nos levantamos contra Porfirio. Luego peleamos con Madero, luego contra los colorados de Orozco, luego contra los pelones de Huerta, luego contra ustedes los carrancianos de Carranza. Son muchos años. Ya nos cansamos. Nuestras gentes son como lagartijas, van tomando el color de la tierra, se meten a las chozas de donde salieron, vuelven a vestirse de peones y vuelven a esperar la hora de seguir peleando, aunque sea dentro de cien años. Ellos ya saben que esta vez perdimos, igual que los Zapatistas en el Sur. (MAC, 282).

La experiencia de un México fragmentado y la transgresión constante de todas las fronteras, tanto políticas como culturales, es un síntoma claro de la inmovilidad de México, de un México que nunca ha cumplido sus proyectos y promesas; idea ésta que guarda relación con la concepción de un tiempo detenido, a la que se aludirá en el apartado siguiente. El

---

<sup>19</sup> Marta Portal, ob. cit., p. 71.

propio Gonzalo Bernal muestra la más honda desilusión respecto a la Revolución y a sus caudillos, cuando Artemio le pregunta:

Qué, ¿tú no estás con Obregón y Carranza?

-Como podía estar con Zapata o Villa. No creo en ninguno.

-¿y entonces?

-Ese es el drama. No hay más que ellos (...)

-Si eso es la revolución, no más: lealtad o los jefes.

-Sí. Hasta el yaqui, que primero salió a pelear por sus tierras, ahora sólo pelea por el general Obregón y contra el general Villa (...) No, antes era otra cosa. Antes de que esto degenerara en facciones. Pueblo por donde pasaba la revolución era pueblo donde se acababan las deudas del campesino (...) Pero ve nada más cómo se han ido quedando atrás los que creían que la revolución no era para inflar jefes sino para liberar al pueblo.

(MAC, 290 – 291).

Venustiano Carranza fue una figura fundamental en el desarrollo de la Revolución Mexicana junto Zapata y Villa, sin embargo acabó luchando contra ellos poniendo fin al periodo bélico de la Revolución. Fue Presidente entre 1917 y 1920. Carranza eligió a Obregón para una liga entre la burguesía de orientación clásicoliberal y los pequeños burgueses radicales, que aspiraban al progreso social. Derrotaron al ejército de Villa en 1916, pero en 1917 en el Congreso Constituyente de Querétaro surgió entre ellos el conflicto. Los pequeños burgueses dirigidos por Obregón derrotan a Carranza. El mismo Artemio nos describe su afiliación en la novela:

En cuanto eliminemos a Zapata y Villa, quedaremos sólo dos jefes, tus jefes actuales.

¿Con cual vas a jalar?

-Mi jefe es el general Obregón. (MAC, 293).

Obregón se hizo cargo del poder en 1920 y parecía que, por primera vez en diez años, había algo de orden y la presencia de una autoridad aceptada. Pero Obregón, que se había mostrado partidario de ideas moderadas, una vez en la Presidencia se volverá progresista y radical. Luego le sucederá Calles y ambos inician la etapa política del caudillismo revolucionario, comenzando a concretarse los postulados de la Constitución. En este punto se inicia la verdadera reforma agraria, se organiza el movimiento obrero, se consigue la lealtad del Ejército, pero se adopta una política económica conservadora que da paso a inversiones de capital extranjero en el país que, junto al culto al caudillo, hace pensar en una desviación de los ideales sociales y económicos de la revolución. Sin embargo, Fuentes es uno de los más insistentes en combatir el espíritu acomodaticio de la clase burguesa que produjo una progresiva burocratización del Estado y que podría poner en entredicho las libertades individuales. El escritor mexicano no oculta sus principios que son semejantes a los de Gonzalo:

Una revolución empieza a hacerse desde los campos de batalla, pero una vez que se corrompe, aunque siga ganando batallas militares ya está perdida. Todos hemos sido responsables (...) Los que quieren una revolución de verdad, radical, intransigente, son por desgracia hombres ignorantes y sangrientos. Y los letrados sólo quieren una revolución a medias, compatible con lo único que les interesa: medrar, vivir bien, sustituir a la élite de don Porfirio (MAC, 291).

El grupo sonorense, cuyos representantes eran Obregón, Calles y De la Huerta, que propugnaba un gobierno capitalista, gobernó México de 1920 a 1924. La única modificación importante en este periodo fue la supresión de los nexos semifeudales, aunque en gran parte fue ilusoria. El problema decisivo fue la rápida formación de capitales, que tomó la forma de una acumulación *sui generis* hecha de diversas maneras. Además, el soborno arreglaba

muchos problemas entre los competidores o enemigos, a esto hay que añadir la utilización de cargos públicos para beneficio propio. Ello explica las continuas intrigas, sobre todo entre los generales, y la ambición de muchos de ellos para llegar a la presidencia. Fuentes no es ajeno a esto y lo refleja en MAC:

Y a la hora de la hora, tengo que afiliarme con Carranza porque es el que parece gente decente, el que no me asusta (...) Les tengo miedo a los pelados, a Villa y a Zapata... “Continuaré siendo una persona imposible mientras las personas que hay son posibles. Sigan siendo posibles...” (MAC, 291).

Se lo dije desde el año '13 a Iturbe, a Lucio Blanco, a Balbuena, a todos los militares honrados que nunca pretendieron convertirse en caudillos. (MAC, 292).

Ramón F. Iturbe fue maderista y estuvo luego bajo las órdenes de Obregón. Tuvo cargos importantes hasta que murió en 1970. Lucio Blanco, que también era maderista, participó activamente en las luchas revolucionarias y se caracterizó por su defensa de los derechos de los campesinos, lo que le llevó a aliarse con Villa contra Carranza. Fue asesinado en 1922. Rafael Balbuena, también maderista, partidario de Villa en el conflicto con Carranza y Obregón, murió en 1924 en la batalla.

Por eso no supieron pararle el juego a viejo Carranza, que toda su vida se ha dedicado a sembrar cizaña y a dividir, porque de otra manera, ¿quién no le iba a comer el mandado, viejo mediocre? Por eso ascendía a los mediocres, a los Pablo González, a los que no podían hacerle sombra. Así dividió a la revolución, la convirtió en guerra de facciones (...)

Artemio, los hombres no han estado a la altura de su pueblo y de su revolución (MAC, 292).

El general Pablo González fue el encargado por Carranza de combatir en la campaña del Sur a Zapata. Junto con Luis Patiño, preparó un plan para que Zapata creyese que el general Guajardo había desertado de Carranza. El plan resultó un éxito y Zapata fue asesinado, pero la opinión pública y gran número de constitucionalistas partidarios de Carranza condenaron con energía el atentado.

En la época de las luchas armadas, Obregón se ganó el apoyo de las masas y empezó a influir en las organizaciones obreras. Artemio Cruz, diputado federal que luchó en la Revolución bajo el mando del general Álvaro Obregón, que fue Presidente de México entre 1920 y 1924, era obregonista. Pero él y sus compañeros de armas son presionados para pasarse al bando de Calles:

Los dedos, mochos de tan cortos, insistieron en acercarle la pistola. ¿Qué diría? Que ya estaba todo probado de su parte; ¿él no se iba a rajar?; ¿verdad que no? El preguntó que qué cosa estaba probada y el otro dijo que estaba probado que por su parte no quedaba, que si se trataba de morir él no se rajaba, que no se trataba de seguir dándole vuelo a la hilacha para siempre y que así eran las cosas. Si eso no lo convencía, pues ya no sabía qué podía convencerlo. Era una prueba –le dijo el otro- de que él debía pasarse con ellos (MAC, 227).

Esta escena se sitúa al final del período de gobierno de Plutarco Elías Calles, cuya presidencia abarcó de 1924 a 1928. Calles inició el intento de edificar en México un capitalismo nacional. Su régimen duplicó el reparto de tierras en comparación con el período de Obregón. Visto desde el exterior, el régimen de Calles se caracterizó por el conflicto entre la Iglesia y el Estado. Calles intentó terminar con la influencia ideológica del clero y a ello se alude cuando en el burdel “La Saturno” se comenta:

-Mañana van a ser fusilados los curas. Te lo digo también como prueba de amistad, porque estoy seguro que tú no eres de esos pitoflojos...

-La Saturno es de confianza y de su casa no sale un rumor (MAC, 230).

La animosidad y persecución del clero, patente en la novela, refleja la situación del momento: la rebelión de los “cristeros” entre 1926 y 1929, a propósito de la política anticlerical de Calles, que sentía un odio mortal hacia la Iglesia y que, a principios de 1926, promulgó leyes contra el culto religioso. La población se sublevó en amplias zonas del país, porque además se descuidaron las reformas económicas y sociales, lo que dio lugar a multitud de conflictos laborales.

Las guerras cristeras llegaron a ser una gran carga para el régimen. Crearon gran confusión entre la masa y provocaron mártires innecesarios. Dada la infructuosa lucha contra los cristeros, Calles se encontró al borde de la bancarrota y ante el peligro de una victoria de la contrarrevolución. Al final tuvo que ceder y en 1927 pidió a la Suprema Corte confirmar las concesiones anteriores a 1917. La capitulación del régimen ante el capital extranjero trajo un cambio de su política para con la clase obrera y las fuerzas pequeño burguesas.

A comienzos de esta época de traición se cometieron los asesinatos de los generales Serrano y Gómez, que eran candidatos de la oposición y que estaban en contacto con el imperialismo. Después del viraje de Calles, se redoblaron las maquinarias contrarrevolucionarias. Obregón murió en 1928 a manos de un burgués fanatizado.

La gran crisis mundial de 1929 empobreció y radicalizó a las masas y a un sector de la burguesía. En 1929, el general Escobar se levantó, contra el gobierno aunque la rebelión fue sofocada. También en 1929 se fundó el Partido Nacional Revolucionario (PNR), que debía afirmar la coalición de la burguesía posrevolucionaria con las masas trabajadoras. Debía mezclar las diversas fracciones de la nueva burguesía, especialmente la obregonista y callista, y neutralizar la incipiente ideología e independencia organizadora de las masas que pugnaban

por llevar la Revolución más allá de la etapa demoburguesa, pero con Calles en el poder se antojaba imposible, pues coartaba las posibilidades de desarrollo.

En esta situación, al borde la de guerra civil en 1938, Lázaro Cárdenas tomó posesión de la República. Era viejo amigo y había sido hombre de confianza de Calles. Representaba a las fuerzas que habían reconocido que sólo podrían alcanzar sus objetivos a través de cambios revolucionarios, realizados con el apoyo de las masas populares. Fue presidente entre 1934 y 1940 y se preocupó de llevar a cabo las reformas agrarias y laborales. Nacionalizó el petróleo y diversas empresas de ferrocarriles. Tomó medidas protectores para los obreros y recibió con los brazos abiertos a los emigrantes españoles, fruto de la Guerra Civil del 36. Fue muy querido por las clases populares y respetado por su honestidad por los intelectuales; es el único presidente del que Fuentes nos ofrece una visión positiva, al contrario que Artemio, que como era de esperar no siente ninguna simpatía hacia él:

Sí –suspirarás y le pedirás un fósforo a Padilla-, veinte años de confianza, de paz social, de colaboración de clases; veinte años de progreso después de la demagogia de Lázaro Cárdenas, veinte años de protección a los intereses de la empresa, de líderes sumisos, de huelgas rotas (MAC, 123).

Una de sus primeras medidas fue declarar las libertades democráticas, lo que incluía la legalización del Partido Comunista y la liberación de los presos políticos. La consecuencia fue que la clase trabajadora se mostró más activa, tanto en las ciudades como en el campo, y, casi siempre, contó con el apoyo del presidente.

El 10 de abril de 1936 Cárdenas deportó a Calles a Estados Unidos y el régimen recuperó la confianza de las masas, base de la coalición revolucionaria bajo una dirección burguesa. Así se nacionalizaron muchas empresas. No restableció las relaciones diplomáticas con la Unión Soviética y apoyó la lucha de los campesinos. La reforma agraria cobró un

ímpetu que no había tenido hasta entonces. Al lado de la reforma agraria se llevó a cabo la reforma escolar y Cárdenas consolidó el Estado. Suelen decir los historiadores que en Cárdenas culmina la Revolución Mexicana y que en los últimos tiempos de su mandato se inicia la llamada “crisis de la Revolución Mexicana”. El punto culminante de su política fue el establecimiento de las bases más importantes para la expansión económica de la burguesía nacional. Parecía que México había encontrado a su presidente. La principal beneficiada fue la burguesía, pero ya era demasiado tarde.

Por la misma época de la reorganización del Partido de la Revolución Mexicana se formuló el lema de la consolidación de la Revolución y de la unidad nacional. Pero el afianzamiento de la Revolución trajo una paulatina separación de la burguesía y las masas. Ello se mostró en la lucha electoral de 1940.

Por estas mismas fechas y en España se había producido la Guerra Civil, esa en la que Lorenzo se alista en el bando republicano para vivir los ideales de su padre, que no pudo hacerlo en una Revolución, la Mexicana, que para algunos no fue derrotada sino interrumpida y de la que Artemio se sintió decepcionado, como aparece plasmada en la secuencia 9<sup>a</sup>:

“¿Tú no harías lo mismo, papá? Tú no te quedaste en tu casa. ¿Creer? No sé. Tú me trajiste aquí, me enseñaste todas estas cosas. Es como si hubiera vuelto a vivir tu vida, ¿me entiendes?” “Sí”. “ahora hay ese frente. Creo que es el único frente que queda. Voy a irme”... (MAC, 322).

El episodio del nivel ÉL en la secuencia 1<sup>a</sup> está ambientado en el periodo de la presidencia de Ávila Camacho, que transcurre entre 1940 y 1946 y que se caracterizó por un notable retroceso económico. En regiones apartadas, había núcleos de población que vivían como vivieron sus antepasados hace 50 o 300 años, sin nutrición apropiada, sin cultura y sin fe en los gobernantes. El período de Ávila Camacho constituyó una época de transición, en la

cual se llevaron adelante en lo político, económico y cultural, la construcción y estructuración de México. Sin embargo, la vida del país fue regida cada vez más por la burguesía ahora imperante, que iba alejándose de las masas.

Se empezó a sentir una crisis del proceso revolucionario y pronto se elevaron voces de protesta. El enriquecimiento de la fracción predominante de la burguesía nacida de la Revolución hizo que se separara de las masas trabajadoras y que cada vez quedaran más apartados de los frutos del progreso económico y social y siguieran en la miseria.

Tampoco pasa por alto Fuentes la referencia a la II Guerra Mundial, cuando en la secuencia 1<sup>a</sup> Artemio está leyendo las noticias que llegaban acerca de la campaña de África: “las miró y guiñó los ojos y entonces el auto arrancó y él continuó leyendo las noticias que llegaban de Sidi Barrani y el Alamein, mirando las fotografías de Rommel y Montgomery” (MAC, 124). Sidi Barrani era una localidad situada en la costa egipcia, muy cerca de la frontera de Libia, estaba bajo presión inglesas, lo mismo que Alamein, centro militar muy importante localizado en Egipto, más al Este. El 15 de septiembre de 1940, los italianos inician su ataque a Sidi Barrani. Rommel, nombrado comandante en jefe del África Korps el 6 de febrero de 1941, inicia en ese mismo mes la ofensiva alemana en esa zona. La importante batalla de Alamein tuvo lugar en 1942, siendo Rommel derrotado por Montgomery.

En esta 1<sup>a</sup> secuencia, pero en el nivel TÚ, Artemio también recuerda la presidencia de Adolfo López Mateos en México entre 1958 y 1964, que imprimió una política económica liberal y donde fue notable la afluencia de capitales norteamericanos: “Consultarás con tu jefe de redacción las cabezas de la primera plana, los editoriales y las caricaturas y te sentirás satisfecho. Recibirás la visita de tu socio norteamericano, le harás ver los peligros de estos mal llamados movimientos de depuración sindical” (MAC, 121).

En sus últimos momentos Artemio, plenamente consciente, repasa mentalmente el último periodo político de Cuba y la República Dominicana:

“-Mena, usted sabe con cuánto entusiasmo defendimos aquí, hasta el último momento, al presidente Batista. Pero ahora que ya no está en el poder, no es tan fácil, y menos defender al general Trujillo, aunque siga en el poder. Usted representa a los dos y debe comprender... (MAC, 240).

El general Trujillo, cuyo apodo era “El Benefactor”, dirigió los destinos de la República Dominicana, desde 1930 a 1961, año en que murió. Su régimen, aparentemente democrático, fue bastante corrupto. Fulgencio Batista, dictador de Cuba desde 1952, fue derrotado en 1959 por Fidel Castro.

Como afirma Ricardo Gutiérrez Monat<sup>20</sup> la novela de Fuentes también es vanguardista en un sentido político. Si nos fijamos en el final de la obra, vemos que está fechada en mayo de 1960 en la Habana y en diciembre de 1961 en México. Las dos fechas vienen a contraponerse, la primera corresponde a la revolución posible (la cubana) en la que Fuentes cifraba todas sus esperanzas mientras la segunda se refiere a la revolución traicionada (la mexicana).

Artemio es el pretexto que le sirve a su autor para sintetizar la historia de México. Cruz es una persona que recibe la influencia del maestro Sebastián, que lo impulsa a actuar en la Revolución para defender ideales de reivindicación social, pronto emergen los rasgos hereditarios de los Menchaca, personas acomodadas bajo el mandato de Porfirio Díaz, que le llevan a unirse a los Bernal para conservar un estatus. Esta decisión es también fruto de su desilusión, motivada en gran parte por el episodio de Regina de 1913 en que la muchacha muere. Esa pérdida de ideales se traslada también a su vida revolucionaria cuando en 1915

---

<sup>20</sup> Ricardo Gutiérrez Monat, *La muerte de Artemio Cruz, el boom y la teoría postmoderna en* <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/lit-mex/7-1/gutierrezmonat.pdf> .

manifiesta haber perdido toda fe en la Revolución. La posesión de Catalina, de su familia y de toda su fortuna le hace renovar el antiguo orden oligárquico sustentado por Porfirio Díaz, que cimienta su poder pervirtiendo la reforma agraria, echando mano de la usura y la maniobra política. Así consigue el poder, pero hipotecando su vida personal y sus ilusiones.

Hay quienes, como Luis Harss, han visto a lo largo de la obra ese paralelismo entre la existencia de Artemio Cruz y la historia de México, sobre todo en la época de la Revolución: un amor de juventud, el de Regina, que lo atormenta en el recuerdo y que coincide con su periodo de euforia revolucionaria; su casamiento sin amor, producto del acomodo y la conveniencia, con el estancamiento de la revolución institucionalizada. De nuevo late en él brevemente el ideal revolucionario cuando su hijo Lorenzo se marcha a la Guerra Civil española. Esto sucede durante el periodo presidencial de Cárdenas en México, cuando Lorenzo muere en España. A partir de aquí, Artemio se desmorona y hasta el final de sus días lo único que le queda es seguir acumulando riquezas mientras espera su muerte, cerrando un capítulo de la historia mexicana. Hay quienes han visto igualmente en el título de la novela un paralelismo entre la muerte vital del personaje y la muerte real de la Revolución, víctimas ambos de todos sus excesos.

### **III.3. EL TIEMPO MÍTICO**

Si dejamos a un lado las dos fechas que indican el nacimiento y la muerte de Artemio, los sucesos de la vida pública del personaje que se relatan en la obra abarcan desde 1903 a 1955. Se trata de un ciclo de cincuenta y dos años, que es la cifra constitutiva del *xiuhmolpilli* o ciclo azteca y esto ofrece una pista sobre la interpretación de la estructura de la novela.

Francisco Javier Ordiz<sup>21</sup>, nos ofrece una interpretación al respecto. En la cosmología de los antiguos mexicanos el tiempo no era concebido como algo lineal e irreversible, sino que toda la organización temporal era subsidiaria de la idea del ciclo y del retorno. Todos los días el Sol debía pelear contra la Luna y las fuerzas malignas de la noche para seguir dando vida a la humanidad. Jornada tras jornada, el astro rey salía triunfante gracias al alimento divino (la sangre) que el pueblo elegido le ofrecía con el fin de darle fuerzas en su lucha.

Asimismo, la idea de periodicidad y retorno dominaba los meses y los años de su calendario, hasta completar lo que ellos llaman un ciclo o “atadura de años”, que se componía de un total de cincuenta y dos. Cuando finalizaba este período se tenía el temor de que el mundo se acabase, ya que, según las profecías, el Sol desaparecería tras el cumplimiento de un *xiuhmolpilli*, por lo cual se celebraban distintas ceremonias rituales con las que se pretendía propiciar una nueva cosmogonía. Por este motivo, cuando se hacía evidente que el mundo no iba a perecer, se consideraba que la humanidad había renacido y que se abría una nueva era.

Esta concepción cíclica de la historia, propia del pueblo azteca, determina el sentido de la estructura temporal de MAC. La entrada o iniciación del ciclo, que supone el comienzo de la vida pública de Artemio, se narra en el fragmento que se corresponde con el año 1903. En ese momento, el niño Artemio vive una infancia feliz en la hacienda de los Menchaca, junto a su tío el mulato Lunero. Estos recuerdos regresan a la memoria de un Cruz agonizante como el Edén subvertido, como ese paraíso de la edad de la inocencia el que, protegido por su tío, ya no podrá volver, pues, ante el miedo de verse separado de él, mata por equivocación al dueño de la hacienda y no le queda más remedio que huir. Estamos ante la caída original que produce la expulsión del paraíso y la inmersión en el mundo de la historia:

---

<sup>21</sup> Francisco Javier Ordiz, ob. cit., pp.87-217.

Te detendrás en la primera plataforma de la roca, perdido en la incomprendión agitada de lo que ha sucedido, del fin de una vida que en secreto creíste eterna... La vida de la choza enredada en flores de campana, del baño y la pesca en el río, del trabajo con la cera de arrayán, de la compañía del mulato Lunero (...) 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 (MAC, 398 – 399).

Hay toda una doctrina cristiana reflejada en el texto, pues, no puede ser causal que el apellido de Artemio sea Cruz y que la idea de la redención ronde a la novela, ya que el anciano la buscará por medio del recuerdo. Solo se da cuenta de su error en los últimos instantes de su vida, porque es en la memoria donde su vida se dibuja e inmoviliza, pero ya no servirá para cambiar nada sino para desaparecer. A pesar de ello su creencia en Dios es innegable:

-Me cago en Dios...

-... porque crees en él... (MAC, 218).

Esto le replica el sacerdote que le da la extremaunción, y es que el mismo Fuentes como su maestro Buñuel blasfema porque cree, hiere porque cree y niega porque cree.

Después de 1903 se narran los hechos más significativos de la vida del personaje: su participación en el período revolucionario, su profundo amor por Regina y su progresivo enriquecimiento merced a la ausencia de ética y la elección siempre del bando político triunfante. En el año 1955, Artemio, ha alcanzado el momento culminante de su poder político y económico, pero sucede lo contrario en el plano personal. Artemio Cruz es un ser con una total ausencia de amor, que vive en su mansión de Coyoacán donde tiene recluida a su amante Lilia, ha perdido su juventud y se sabe viejo como indica el despectivo mote – momia de Coyoacán- que le dedican sus invitados. A esa significativa fiesta de fin de año

como en una especie de ritual, acuden las nuevas generaciones, los personajes de otras novelas como los Régules (RMT) o los Ceballos (*Las buenas conciencias*) para celebrar la fiesta del tiempo, la resurrección de las cosas muertas del ciclo; porque ese gasto, esa orgía significa una ceremonia de regeneración. Ese día supone una pausa en el tiempo que se acaba y se extingue. Como bien indicó Paz<sup>22</sup>, los ritos que celebran su extinción están destinados a provocar su renacimiento y la fiesta de fin de año contiene implícita la del nuevo año, la del tiempo que comienza. Por ello los personajes que intervienen en las mismas lo que hacen es abandonar su rango para convertirse en meras representaciones, aligerando esa carga del tiempo.

La vida de Artemio será en consecuencia el símbolo de los muchos ciclos repetidos en la historia del país. Artemio Cruz refleja dos de los mitos culturales mexicanos que son la orfandad y la ilegitimidad. Además de no conocer a su padre –Atanasio Menchaca-, que es el gran chingón, es expulsado de la tierra a la que pertenece de manera injusta. Sin embargo, su abuela Ludivina ve en él la fuerza necesaria para encarnar un nuevo ciclo de poder:

-Sí -dijo Ludivina-; Baracoa me lo da a entender todo. Cómo vivimos del trabajo del niño y del mulato. ¿Querrás reconocer eso? Que comemos gracias a ellos. ¿Y no sabes qué hacer?

-... lo que hubieran hecho tu padre y hermano: salir a defender a ese mulato y al niño, impedir que se los lleven... si hace falta, dar la vida para que no nos pisoteen... ¿Vas a salir tú o voy yo, chingao...?... ¡Tráeme al niño!... quiero hablarle... (MAC, 393 – 394).

Igualmente, Artemio sabe que esa hacienda le pertenece por origen y pese a la prohibición de Lunero traspasará los muros para coger la escopeta que no sirvió para salvar la vida de su padre:

---

<sup>22</sup> Octavio Paz, ob. cit., pp. 185-186.

El niño se alejó de la ventana y buscó, caminando en puntillas, el frente de la casa grande, con sus columnas embarradas de tizne y la terraza olvidada donde colgaba la hamaca de los festines solitarios. Y algo más: sobre el dintel, sostenida por dos ganchos oxidados, la escopeta que el señor Pedrito cargó sobre la montura aquella noche de 1889 y que desde entonces había conservado aceitada y lista, como último reducto de su cobardía, sabiendo que jamás la usaría. (MAC, 394).

Esa escopeta servirá para acabar con la vida de su tío Pedrito en un instante donde la fatalidad y el azar se unirán para marcar el destino del niño:

¡Cruz! ¡Hijo mío! –gritó Lunero cuando se acercó al rostro destruido del señor Pedrito, a la pechera teñida de rojo, a la sonrisa simulada de la muerte súbita-. ¡Cruz! (MAC, 395).

Ya desposeído de su apellido, con él se iniciará una nueva generación, símbolo del nuevo México mestizo, en la que los males de generaciones anteriores volverán a sucederse. Para Artemio la vida empezará a ser lo próximo y dejará de ser lo pasado, liberado de un sitio y un nacimiento. La felicidad que le proporcionaba la choza de Cocuya, que perdió en su infancia, contrasta con el lujo y la decrepitud que simboliza Coyoacán como fruto de las decisiones corruptas; pero su destino, su vida es la que le ha llevado a perder el paraíso de su infancia:

Pero recordarás otras cosas, otros días, tendrás que recordarlos. Son días que lejos, cerca, empujados hacia el olvido, rotulados por el recuerdo –encuentro y rechazo, amor fugaz, libertad, rencor, fracaso, voluntad- fueron y serán algo más que los nombres que tú puedes darles: días en los que tu destino te perseguirá con un olfato de lebrel, te encontrará, te cobrará, te encarnará con palabras y actos, materia compleja, opaca, adiposa tejida para siempre con la otra, la impalpable, la de tu ánimo absorbido por la materia (MAC, 123).

Perdida la inocencia, la culpa se apodera del personaje. La siente al matar a su tío, en su relación con Catalina y la muerte de su hijo agrava ese sentimiento, alcanzando incluso niveles míticos al insinuarse la palabra cainita:

La palabra regresó a su temor oculto. Cainita: esa palabra atroz no debía brotar, jamás, de los labios de la mujer que, aunque se perdiera la esperanza de amor, sería sin embargo su testigo –mudo, receloso- durante los años por venir. (MAC, 215).

Pero sustituirá ese sentimiento de culpa por el de rencor, que le llevará a la incomunicación con los demás. Se convertirá en un hombre fuerte que controla sus emociones y su dolor pero solitario, porque el mexicano siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás, incluso lejos de sí mismo.

También los recuerdos de la anciana Ludivina y su referencia a las distintas etapas históricas de México vienen a subrayar y situar la vida de Artemio en un contexto más amplio. Ludivina, nacida en 1810 rememora la vida junto a su marido e hijos como representantes de la burguesía criolla que se apoderaron de las posesiones de los indios gracias al general Santa Anna. La llegada al poder de Porfirio Díaz supone la decadencia de los Menchaca. La oligarquía porfirista como prolongación de la oligarquía criolla muestra una nueva clase en la novela que serán los Bernal. Artemio surge como representante del nuevo periodo nacido del proceso revolucionario, que arrebatará sus posesiones a esa antigua oligarquía personalizada en los Bernal y acabará por hacerse con su poder y riqueza.

De este modo, la historia de México está representada en la novela como la sucesión ininterrumpida de ciclos que se renuevan fatalmente: “cuando la vida puede ser tan agradable para todos, si todos comprenden la fatalidad de su destino” (MAC, 152). Parece existir un cierto fatalismo o predestinación en estos ciclos históricos, que desde la Independencia del país, aparecen de manera más o menos regular cada cincuenta y dos años, ya que en 1910 se

inicia la Revolución Mexicana, que estuvo precedida en 1958, es decir, 52 años antes por la guerra de Reforma y en 1810 por la guerra de la Independencia.

Tanto los Menchaca, como los Bernal, después Artemio y finalmente Jaime Ceballos son los ejemplos de un destino que se repite y que simbolizan las distintas etapas de México, las de una historia cíclica y reiterada por el tiempo circular, la de un México que olvida todos sus pasados y repite todos sus errores.

MAC por lo tanto presenta una disposición temporal que responde al llamado “mito del eterno retorno”. Esta teoría del tiempo cíclico, como determinante de la historia de México, supone la idea del inmovilismo, del eterno presente y de la falta de progreso y evolución que ha registrado el país desde su origen. La visión de Fuentes es básicamente pesimista y está guiada por la predestinación y el fatalismo. Ello significa que el destino de un personaje está determinado por su propia historia, pero más que nada por la historia del país en que se desarrolla, vive y muere.

Artemio es un personaje trágico y es significativo que su ingreso en el ciclo se produzca con su nacimiento el 9 de abril de 1889 mientras el último día de su vida es el 9 de abril de 1959, por lo que parece no ser casual la coincidencia de las dos fechas; los movimientos temporales motivados por la narración de la historia personal envían al personaje a su nacimiento:

tú serás ese niño que sale a la tierra, encuentra la tierra, sale de su origen, encuentra su destino, hoy que la muerte iguala el origen y el destino y entre los dos clava, a pesar de todo, el filo de la libertad: (MAC, 371).

Y es que la cultura mexicana no distingue entre vida y muerte, todo es vida, la muerte es sólo parte de la vida; y no parte final sino inicio perpetuo. Como señala Octavio Paz<sup>23</sup>, la muerte es intransferible y si no morimos como vivimos, es porque realmente no nos pertenecía esa vida y así morirá Artemio, como vivió, en soledad y rodeado por una familia desunida; porque vivir significa excederse, romper normas e ir hasta el fin.

En contraste el mundo cristiano ve en la muerte el instante decisivo de la vida, y con la llegada de los españoles este concepto cristiano vino a ocupar un lugar fundamental en esta faceta de la sociedad mexicana. Los españoles, como los aztecas, pensaban en la muerte, pero sólo como una puerta hacia otra vida, hacia la eternidad en el paraíso<sup>24</sup>.

La fusión de ambas concepciones, por un lado la indiferencia azteca y por otro la transcendencia cristiana, ofrece como resultado en el México moderno esa actitud festiva y reiterativa de la muerte. Según los mexicanos, todos descendemos de la muerte, la muerte nos precede y sin la muerte de los antepasados no tendríamos vida propia. Lo que en el mundo occidental llamamos muerte, en México es visto como parte de la vida, como una etapa, una continuidad y una renovación.

Nuestro autor tampoco despeja las dudas en el ambiguo final, puesto que la coincidencia de muerte y nacimiento parece indicar que el ciclo se repite inexorablemente. Pero muchos críticos no han querido ver un panorama desesperanzado de la vida humana ni del ciclo de México, es posible que Fuentes quiera albergar una esperanza en que el mexicano algún día podrá romper este círculo: “Que tu existencia será fabricada con todos los hilos del telar, como las vidas de todos los hombres. Que no te faltará, ni te sobrará, una sola oportunidad para hacer de tu vida lo que quieras que sea” (MAC, 139).

---

<sup>23</sup> Octavio Paz, ob. cit., p. 189.

<sup>24</sup> Graciela P., Rosenberg, “La muerte popular en México y en Gringo Viejo de Carlos Fuentes”, *Narrativa Hispanoamericana Contemporánea: entre la vanguardia y el posboom*, Madrid, Editorial Pliegos, 1996, p. 117.

Quizá esta transformación se produzca en el nuevo *xiuhmolpilli*, que teniendo en cuenta la cronología de la novela se iniciará en 1962, año por otra parte en que se publica la novela y bajo el impacto de la Revolución cubana. Recordemos que Artemio muere en 1959, con lo cual casi logra cambiar su destino.

Las referencias a los mitos aztecas en las obras de Fuentes son constantes bajo la forma de un patrón cultural que suele reiterarse, el pasado prehispánico sin asimilar que da vida a algo muerto. Ya en *Chac Mool* y *Por boca de los dioses* asistimos a la presencia de antiguos dioses que ajustician a quienes están obsesionados por recuperar y perpetuar lo prehispánico y que cobran vida para aniquilarlos.

En MAC esta presencia también se deja notar cuando Artemio hace referencia a multitud de lugares, ídolos y costumbres indígenas:

Traerás los desiertos rojos, las estepas de tuna y maguey (...) los dientes blancos de Chiapas, los huipiles, las peinetas jarochas, las trenzas mixtecas, los cinturones tzotziles, los rebozos de Santa María, la marquetería poblana, el vidrio jaliscience, el jade oxaqueño, las ruinas de la serpiente, las ruinas de la cabeza negra, las ruinas de la gran nariz... (MAC, 365 – 366).

Las ruinas de la gran nariz aluden al dios Chaac, deidad del panteón maya, asociado al agua y la lluvia. Tenía mucha importancia entre el pueblo, que lo invocaba para obtener buenas cosechas; moraba en las cuevas o cenotes para proteger las entradas al inframundo. Hay que señalar que los aztecas acogieron en su panteón de dioses a las culturas mesoamericanas con las que estuvieron en contacto, con lo que se produjo un verdadero sincretismo religioso. La necesidad del sacrificio se torna indispensable para la renovación del ciclo azteca y el mantenimiento del orden del cosmos. Esta permanencia de un pasado no asimilado con la pervivencia del espíritu indígena en opinión de Fuentes no debe ser negado,

sino comprendido y asumido como parte integrante del mestizo mexicano, pues para nuestro escritor la grandeza de esas civilizaciones no se cuestiona porque forman parte de la memoria colectiva y son los portadores del pasado y el futuro se construye desde un presente y recordando el pasado.

Algunas interpretaciones han llegado a identificar a Artemio con Tezcatlipoca y a Lorenzo con Quetzalcoatl, por ser mitos que encarnan la dualidad bien-mal. Como indica Silvia Trejo Tezcatlipoca nació tres veces, cada vez con un color diferente: rojo, negro y azul, mientras a su hermano Quetzalcoatl le correspondió el color blanco<sup>25</sup>.

Tezcatlipoca como dios rojo fue el primogénito y el primer dios que se convirtió en Sol gobernando la primera era. Como dios negro, era el dios de la noche que desciende al inframundo, la región de la oscuridad, de las tinieblas y la muerte. Luchaba constantemente contra su hermano Quetzalcóatl. Una vez arrepentidos de sus enfrentamientos, se unieron convertidos en árboles: Tezcatlipoca en “árbol de espejos” para volver a levantar el cielo y separarlo del agua y de la tierra, como lo había hecho su padre Ometeotl. De este modo se le considera uno de los pilares de la tierra y su padre lo convirtió en dios del cielo y de las estrellas junto a Quetzalcoatl. Engañado por su hermano, Tezcatlipoca se mira en el espejo que este le ofrece y, horrorizado con su propia imagen, huye hacia el oeste por el mar, mientras los indígenas esperaban su regreso que daría lugar a una nueva época. Según explica Octavio Paz<sup>26</sup>, la religión azteca está repleta de dioses pecadores que abandonan a sus creyentes, del mismo modo que a veces los cristianos reniegan de su Dios; pero la conquista de México no se podría entender sin la traición de esos dioses que reniegan de su pueblo.

Es posible que de aquí provengan las continuas alusiones de Fuentes al espejo, al doble y al gemelo, muy propio de él para representar los conflictos sobre la identidad.

---

<sup>25</sup> Silvia Trejo, *Dioses, mitos y ritos del México Antiguo*, México, Miguel Ángel Porrua, 2004, p. 68.

<sup>26</sup> Octavio Paz, ob. cit., p. 91.

Verás ese reflejo de tu mellizo enfermo, mientras todos los ruidos huyen (...) El gemelo reflejado se incorporará al otro, que eres tú, al viejo de setenta y un años que yacerá (...) La fruta tiene dos mitades: hoy volverán a unirse: recordarás la mitad que dejaste atrás: el destino te encontrará: (MAC, 124).

Aunque parece que en este fragmento la lucha de Artemio más que con su hijo es consigo mismo, con su otro yo, puesto que no esconde la muerte sino que la contempla con ironía y hasta con indiferencia y no la esconde ni se esconde porque su indiferencia ante la muerte es un reflejo de su indiferencia ante la vida.

La otra imagen que vemos plasmada en el texto es la de Coatlicue, la diosa madre, con faldas de serpiente que se nutre de la corrupción, de ese tiempo que se repite cíclicamente y sin progreso:

que no sea nuestra respuesta ni nuestra fatalidad: la chingada, hijos de la chingada, la chingada que envenena el amor, disuelve la amistad, aplasta la ternura, la chingada que divide, la chingada que separa, la chingada que destruye, la chingada que empozoña: el coño erizado de serpientes y metal de la madre piedra, la chingada: (MAC, 246).

Como un último aspecto de las referencias mitológicas, aparece la palabra “chingar” que trae consigo toda una filosofía de lo mexicano y una crítica a la violencia de la historia mexicana. Más aún, de acuerdo con Octavio Paz, hay máscaras detrás de las cuales los mexicanos ocultan sus sentimientos íntimos y la mexicanidad está formada por un número incontable de máscaras superpuestas por el devenir histórico:

Nadie quiere regresar a la edad de oro mentirosa, a los orígenes siniestros, al gruñido bestial, a la lucha de la carne del oso, por la cueva y el pedernal, al sacrificio y a la locura, al terror sin nombre del origen, al fetiche inmolado, al miedo del sol, miedo de la tormenta, miedo del eclipse, miedo del fuego, miedo de las máscaras, terror de los ídolos,

miedo de la pubertad, miedo del agua, miedo del hambre, miedo del desamparo, terror cósmico: chingada, pirámide de negaciones, teocalli del espanto. (MAC, 245).

Para Paz, el comienzo de la personalidad mexicana se cifra en el momento de la conquista, que marcará el futuro del país; la violación de la tierra simboliza la violación de la madre, de todas las madres y al habitante de este país se le va a considerar hijo de una madre violada, que en su figuración popular se puede identificar con la Malinche. El macho violador se corresponde con el conquistador español, lo cual crea un sentimiento de orfandad que subyace también en el personaje de Artemio, sólo que en este caso el conflicto es doble ya que, Cruz es hijo de una madre violada y un padre desconocido y las referencias a esa violación de la tierra son explícitas: “Mientras menos lo escuchaba más lo sentía y más se pegaba a la tierra, como si fornicara con ella” (MAC, 379). Llegando hasta el extremo se hace extensiva esa violación a la Virgen María:

La noche en que ese carpintero pobre y sucio se dio el lujo de montársele encima a la virgen azorada que se había creído los cuentos y supercherías de su familia y que se guardaba las palomitas blancas entre los muslos creyendo que así daría a luz, las palomitas escondidas entre las piernas en el jardín, bajo las faldas, y ahora el carpintero se le montaba encima lleno de un deseo justificado, porque ha de haber sido muy linda...  
(MAC 136).

No debemos olvidar tampoco que la palabra “chingar” se considera santo y seña de México y que simboliza la idea de violencia, de salir de sí mismo para penetrar por fuerza en otro, es decir, herir, rasgar, violar y destruir. La dialéctica entre “lo abierto” y “lo cerrado” entre el “chingón” y el “chingado” es consecuencia de este motivo: el “chingón” será el macho, en tanto que el “chingado”, “lo abierto” será la hembra que será sometida a la penetración y a la humillación. Esta concepción determina la separación entre los “chingones” la clase opresora y los “chingados” la clase oprimida.

En MAC esta dialéctica de la “chingada” aparece como una marca o estigma en el desarrollo histórico de México. Fuentes intenta en su novela superar esa marca para romper el determinismo. Además las alusiones siempre se hacen en el nivel TÚ como apelación al lector para hacerle consciente de su negatividad.

Artemio es fruto de la violación, es un mestizo y hace del “chingar” su modelo de vida, perpetuando la repetición de una explotación que se reitera. El pueblo mexicano se ha hecho a base de caciques, señores feudales, políticos y generales que son “machos” esto es, “chingones”. El mexicano, al repudiar a la Malinche, que significa a la madre violada, reniega de su origen. Es curioso observar cómo un país con una tradición tan profunda se concibe como negación de su origen.

Puede incluso interpretarse como mítico el lugar donde México está situado. Ya Fuentes al elegir la frase de Alfonso Reyes para titular su novela *La región más transparente*, nos estaba dando a conocer que la ciudad de México se levantó en una zona fatal en su suelo pero gloriosa en su clima, su cielo. Transparencia del aire que no garantiza la de sus habitantes, porque en palabras del propio Octavio Paz “En el Valle de México el hombre se siente suspendido entre el cielo y la tierra y oscila entre poderes y fuerzas contradictorias, ojos petrificados, bocas que se devoran”<sup>27</sup>. Y al final la historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen, para desterrar su soledad.

---

<sup>27</sup> Octavio Paz, ob. cit., p. 155.

# CONCLUSIÓN

*La muerte de Artemio Cruz* supone la síntesis o, mejor dicho, el despliegue de toda una serie de técnicas narrativas, que en la década de los 60 se estaban produciendo en la literatura hispanoamericana y que uno de sus representantes, Carlos Fuentes estaba dando a conocer. El especial tratamiento del tiempo en esta novela contribuye a subrayar, más si cabe, todas estas tendencias, porque la fragmentación narrativa es evidente desde la primera hasta la última página.

A primera vista *La muerte de Artemio Cruz* no contiene una división en capítulos a la manera tradicional, sino que se muestra un conjunto de 38 fragmentos de extensión variada. La lectura y análisis correspondiente revela una estructura formal e interna de estos fragmentos que permite organizarlos en 12 partes integradas por tres fragmentos cada una, a la que se le añaden dos fragmentos finales a modo de epílogo. Estas 12 partes forman auténticos capítulos de organización formal paralela, compuestos cada uno de tres niveles diferenciados por la triple asociación del tiempo (presente, futuro, pasado), la persona verbal que se identifica con cada uno de ellos (Yo, Tú, Él) y la perspectiva que aporta cada persona gramatical (la conciencia, el subconsciente, el recuerdo), todo ello ensamblado con una ruptura de la linealidad temporal.

La vida de Artemio Cruz, pasado en 3<sup>a</sup> persona, se completa en la agonía de una muerte que sucede en el presente de la 1<sup>a</sup> persona, pero esa extensión es insuficiente y Fuentes introduce una 2<sup>a</sup> persona que sitúa al personaje en un porvenir que le otorga, a pesar de todo, una esperanza, una prolongación que es el Tú, que habla en futuro. Es el subconsciente de Artemio que se aferra a un porvenir que el Yo moribundo en 1<sup>a</sup> persona no llegará a conocer.

Ese Yo correspondiente a las formas directas del diálogo, y sobre todo del monólogo, implica la cesión de la palabra por parte del narrador al personaje y de este modo su discurso se torna apasionado y activo, dando rienda suelta a las percepciones de sus últimas horas con abundantes repeticiones que nos remiten a una circularidad del tiempo.

Esa polifonía de voces se corresponde con el mismo narrador que es autodiegético, porque es el protagonista del propio relato, y esa técnica innovadora hasta el momento del tú va más allá con el Él, al que se dirige con un Yo en 1<sup>a</sup> persona, y que se corresponde con el mismo personaje, aunque sea de una manera muy artificial.

La narración homodiegética de ese “yo” introduce la subjetividad del narrador en un tiempo presente que, por el sólo hecho de que es el personaje el que narra, ficcionaliza el acto de narrar. La narración de la 2<sup>a</sup> persona en futuro roza los límites de lo heterodiegético porque contiene rasgos característicos de la 3<sup>a</sup> persona, pues alguien describe desde el exterior, (desde el subconsciente) los acontecimientos de una persona y es inestable, porque el lector tiende a asimilarla a la 1<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> personas. Y el narrador heterodiegético u omnisciente característico de la 3<sup>a</sup> persona, que suele ser más objetivo cuanto más ausente, en este caso se refiere a ese yo que es Artemio Cruz; se está señalando a sí mismo, aunque sea en el tiempo pasado de la memoria, con lo cual destruye esa objetividad, porque rescata los 12 momentos decisivos de la vida del protagonista, pero aquellos días que le resultan importantes al narrador y que le sirven a modo de *flashback* para explicar lo descrito en los otros dos niveles. Las tres personas se van cediendo la voz para completar un puzzle de acuerdo con las necesidades temáticas más que con las temporales. Al principio nos parece que los datos están dispersos y que técnicamente la trama es muy complicada, pero el escritor mexicano demuestra que la novela está bien medida y meditada en su concepción e irá poco a poco entrelazando los acontecimientos. De este modo Carlos Fuentes nos ofrece una de las caracterizaciones más complejas de un personaje que se hayan podido ver en la literatura.

Este vaivén de tiempos narrativos conlleva el de tiempos verbales y ese narrador en tercera persona sirve para rescatar un pasado a través de la memoria e identificar la desordenada cronología del mundo exterior con la propia vida revolucionaria del personaje, porque Artemio, como tipo representativo de la realidad mexicana, se halla inserto en la historia del país del que forma parte. Y la herencia que Cruz dejara es la de un país saqueado, destruido, traicionado una y otra vez como el propio personaje; porque la historia de la Revolución es una historia callada, tan larga y penosa como la de Artemio.

Cruz encarna los momentos clave de la historia y cultura mexicanas, desde la Conquista hasta la modernización posrevolucionaria, pasando por el barroco mexicano y por los hechos dramáticos que marcaron la Revolución, así como sus consecuencias. Es el prototipo de una oligarquía a la que sólo le interesa el dinero y la posición social. Pero esa ruptura vital, que significa exponer en sus últimos momentos todo lo específicamente mexicano, lo es también simbólica, porque el fallecimiento de Artemio trae consigo también la muerte de la Revolución. En la agonía de Cruz muere a la vez un hombre, un símbolo de la Revolución y un mito.

En este caso Fuentes demuestra un profundo conocimiento de la historia de un país en el que no confía, según su particular visión en la novela, pero del que espera que algún día se produzca un cambio y un progreso que amplíe su modernización.

Toda esta estructura fragmentada hace que el peso del pasado se sienta en el presente y que nuestro protagonista esté marcado por un destino que determina su propia historia. El estrato mítico, que proviene de los orígenes de México es la herencia viva de unos fantasmas que no le abandonan, una vez que ya no hay redención posible y su ideal está roto.

Carlos Fuentes, de esta manera establece una estrecha relación entre Artemio Cruz y los mitos culturales que circulan en torno al mexicano que, por otro lado, se repiten cíclicamente, como la vida de Artemio donde muerte y nacimiento se unen cerrando el círculo perfecto.

# BIBLIOGRAFÍA

## Nota bibliográfica<sup>1</sup>

- Azuela, Mariano, *Los de abajo*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo veintiuno editores, 1990.
- Beltrán Almería, Luis, *Palabras transparentes*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Brushwood, J.S., *México en su novela*, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- Dessaу, Adalbert, *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Durán, Gloria, *The Achetypes of Carlos Fuentes*, Handem, Conn, Archon Books, 1980.
- Faulkner, William, *Mientras agonizo*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, [1958], Madrid, Real Academia Española, 2008.
- Fuentes, Carlos, *Las buenas conciencias*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993.
- Fuentes, Carlos, *El espejo enterrado*, Madrid, Taurus, 1997.

---

<sup>1</sup> En la presente bibliografía se incluyen todas las referencias consultadas aunque no aparezcan citadas en el trabajo.

- Fuentes, Carlos, *Tiempos y espacios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Fuentes, Carlos, “Aura”, *Cuentos sobrenaturales*, Madrid, Alfaguara, 2007.
- Fuentes, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, José Carlos González Boixo (ed.), [1962], Madrid, Cátedra, 2008.
- Fuentes, Carlos, *La gran novela latinoamericana*, Madrid, Alfaguara, 2011.
- García Gutiérrez, Georgina, *Carlos Fuentes. Relectura de su obra: Los días enmascarados y Cantar de ciegos*, México, Universidad de Guanajuato, 1995.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Ed. Lumen, 1989.
- González Boixo, José Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Josep, J., *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1995.
- Ordiz, Francisco Javier, “Segunda persona y tiempo futuro en dos novelas de Carlos Fuentes”, *Estudios Humanísticos – Filología* 6, León, 1984.
- Ordiz, Francisco Javier, *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, León, Universidad de León, 1987.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Universidad de Textos, 2001.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Enrico Mario Santí (ed.), [1950], Madrid, Cátedra, 2011.
- Portal, Marta, *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.
- Rosenberg, Graciela P., “La muerte popular en México y en Gringo Viejo de Carlos Fuentes”, *Narrativa Hispanoamericana Contemporánea: entre la vanguardia y el posboom*, Madrid, Editorial Pliegos, 1996.

- Sáinz de Medrano, Luiz, *Historia de la literatura hispanoamericana (desde el Modernismo)*, Madrid, Taurus, 1989.
- Steenmeijer, Maarten, “Al borde del posmodernismo: la indeterminación discursiva de *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes” en *Actas XXIX Congreso del Instituto Internacional de literatura Iberoamericana*, t. III, Barcelona, PPU, 1994.
- Trejo, Silvia, *Dioses, mitos y ritos del México Antiguo*, México, Miguel Ángel Porrua, 2004.
- Ynduráin, Francisco, “La novela desde la segunda persona: análisis estructural”, *Clásicos modernos*, Madrid, Editorial Gredos, 1969.

## WEBGRAFÍA

- Fire, Ángel. *Manejo de la segunda persona en La muerte de Artemio Cruz* en <<http://www.angelfire.com/nt/informemex/literaturamexicana/artemio0...>>. Acceso: (28-06-11).
- Fuentes Macías, Carlos. Official website –Página oficial: <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/carlosfuentes/index.htm>>. Acceso: (20-06-11).
- Gutiérrez Monat, Ricardo. *La muerte de Artemio Cruz, el boom y la teoría postmoderna* en <<http://www.iifl.unam.mx/html-docs/lit-mex/7-1/gutierrezmonat.pdf>>. Acceso: (25-06-11).
- Lara Zabala, Hernán, “Fuentes a la distancia”, *Revista de la Universidad de México* en <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0012.pdf>>. Acceso: (27-07-12).
- Rodríguez Monegal, Emir. *El mundo mágico de Carlos Fuentes* en <[http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir\\_rodriguez\\_monegal/bibliografia/prensa/artpren](http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren)>. Acceso: (12-07-11).
- Vidal, Hernán. *El modo narrativo en la muerte de Artemio Cruz* en <[http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/31/TH\\_31\\_002\\_092\\_0pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/31/TH_31_002_092_0pdf)>. Acceso: (14-06-11).