

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA
Facultad de Ciencias y Humanidades
Departamento de Letras

MODELO Y ESTRUCTURA NARRATIVA EN *La muerte de Artemio Cruz*,
de Carlos Fuentes

Aida Sasso de González

Guatemala, C.A.

2007

MODELO Y ESTRUCTURA NARRATIVA EN *La muerte de Artemio Cruz*, de
Carlos Fuentes

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA
Facultad de Ciencias y Humanidades
Departamento de Letras

MODELO Y ESTRUCTURA NARRATIVA EN *La muerte de Artemio Cruz*, de
Carlos Fuentes


Aida Sasso de González

Trabajo de investigación presentado para optar
al grado académico de Licenciada en Letras

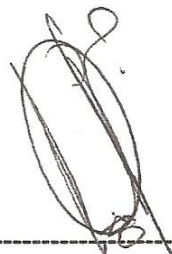
Guatemala, C.A.

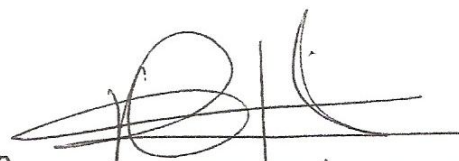
2007

Vo. Bo.

(f) 
Dr. René Córdón Barreira

Tribunal:

(f) 
Dr. Francisco Méndez

(f) 
M:B:A Ronald Flores

Fecha de aprobación:

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
BIOGRAFÍA DE AUTOR	3
NUEVA NARRATIVA HISPANOAMERICANA	6
Antecedentes	
Décadas de transición	
Autores del Boom	
Renovación de contenido y técnica	
ARGUMENTO	14
ESTRUCTURA Y TÉCNICAS NARRATIVAS EN	
<i>La muerte de Artemio Cruz</i> , de Carlos Fuentes	17
A. Nivel Narrativo “Yo”	18
B. Nivel Narrativo “Tú”	30
C. Nivel Narrativo “Él”	37
CONTEXTO HISTÓRICO EN LA NOVELA	49
A. Revolución Mexicana	
CONCLUSIONES	53
BIBLIOGRAFÍA	55

I. INTRODUCCIÓN

Carlos Fuentes ha mostrado, en su trayectoria como diplomático y escritor comprometido, un vínculo estrecho con la esencia de la cultura mexicana y su compleja vida política y social. Los temas de sus obras han sido tratados con profundo espíritu crítico y han constituido la esencia de su pensamiento. Esto le ha valido el sitio de privilegio que ocupa en el contexto literario mexicano.

La muerte de Artemio Cruz, una de sus novelas más difundidas, rompe con la narrativa tradicional haciendo uso de las más innovadoras técnicas, principalmente en el manejo del tiempo. Setenta años de la vida del personaje narrador son revelados al lector en un largo monólogo que constituye la obra. El monólogo utilizado como técnica introspectiva, revela intimidades del personaje y de la difícil situación política que aconteció antes y después de la revolución mexicana. Técnica y política forman un tejido textual de gran interés y valor estético. El tiempo como hilo conductor estructura una aventura sin precedentes.

El propósito de este trabajo es mostrar las técnicas narrativas de vanguardia utilizadas por Carlos Fuentes en la elaboración de su obra, así como su valor histórico. El tema parte del estudio de la estructura y modelo narrativo de la novela, la división de los planos narrativos y el contexto histórico de los acontecimientos. De igual manera se proporciona información del panorama literario hispanoamericano anterior al boom de la nueva novela, logrando con ello establecer la diferencia de una etapa en comparación con la otra.

Carlos Fuentes es considerado como uno de los autores más representativos del fenómeno literario conocido como “boom hispanoamericano”. El uso del monólogo en varias voces, la superposición de escenas en distintos momentos del tiempo, los saltos espaciales y temporales en el relato y el influjo del ámbito cinematográfico en el montaje de algunas escenas del relato, unido todo a la importancia histórica de los hechos narrados en tercera persona hacen que *La muerte de Artemio Cruz* sea una novela experimental e innovadora en cuanto a técnica y en cuanto al valor histórico, un testimonio de la evolución política que condujo a México a la formación de su estado actual.

II. CARLOS FUENTES Y SU OBRA

Novelista, ensayista y diplomático mexicano. Algunas fuentes bibliográficas registran el nacimiento de Fuentes en México y otras al parecer más acertadas, en Panamá, el 11 de noviembre de 1928. Hijo de diplomático, recibió una esmerada educación y viajó con su familia a distintos países de Europa y América. Esta circunstancia proporciona a Carlos Fuentes una visión más amplia de la realidad. Estudió en Suiza y Estados Unidos. Vivió por diferentes períodos en Quito, Montevideo, Río de Janeiro, Washington, Santiago y Buenos Aires.

Regresa a México a la edad de 16 años. Permanece allí hasta 1965. El tiempo que pasa en su país marca definitivamente su obra inmersa en el debate intelectual sobre la filosofía de *lo mexicano*. Carlos Fuentes es un autor comprometido con la realidad política y social de su país. Éste es un rasgo fundamental en su carrera intelectual. Trata con aguda penetración psicológica y acentuado espíritu crítico la identidad y esencia de su país. En un ensayo para la revista *Tiempo Mexicano* (1972) Fuentes declara: «*Lo que un escritor puede hacer políticamente debe hacerlo también como ciudadano. En un país como el nuestro el escritor, el intelectual, no puede ser ajeno a la lucha por la transformación política que, en última instancia, supone también una transformación cultural*»

Partiendo de esa preocupación y de los medios adecuados para expresarlo, funda la *Revista Mexicana de Literatura*, junto a la figura de Emmanuel Carballo historiador y escritor mexicano y Octavio Paz.

Fuentes es graduado en Derecho por la universidad Autónoma de México y en el Instituto de Altos Estudios Internacionales de Ginebra (Suiza). Son numerosos los cargos del escritor en el ámbito internacional y diplomático. Ha sido delegado de México ante los organismos internacionales con sede en Ginebra, en el Centro de Información de la ONU en México, en la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM y en la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fue embajador de México en Francia de 1972 a 1976 y jefe de la Delegación de México en la reunión del grupo de los 19 países en desarrollo participantes en la Conferencia sobre Cooperación Económica Internacional.

Como escritor, la peculiaridad de sus fuentes de inspiración y el original desarrollo impreso a sus creaciones le han valido un sitio de privilegio en el contexto literario mexicano. Es considerado por la crítica, figura central en la novelística moderna en castellano y su obra es representativa del movimiento de renovación literaria conocido como el *boom hispanoamericano*.

La actividad literaria de Fuentes se inicia con la colección de cuentos *Los días enmascarados* (1959), sin embargo es su primera novela *La región más transparente* (1958) con su éxito estrepitoso, quien lo consagra como narrador y lo introduce en los círculos artísticos y literarios.

En sus creaciones posteriores el influjo de literaturas no hispánicas es notorio en cuanto a la concepción estilística, en donde son abundantes el uso del monólogo interior, referencias al pasado y fractura del tiempo lineal entre otras. Seguidamente a *La región más transparente* Fuentes prepara una trilogía de la cual solo publica *Las buenas conciencias* (1959). Esta segunda novela no fue muy bien acogida por la crítica y quedó aislada dentro de su producción narrativa. De ella dice así el propio autor: «*La escribí en un momento de ruptura mía, muy traumática con mi familia, con mi pasado, con mi educación religiosa, burguesa y además, que traté de trasladar a la experiencia del personaje*»

Con *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, Fuentes vuelve a los recursos técnicos de su primera novela. Publicadas el mismo año (1962), *Aura* una novela en miniatura escrita totalmente en segunda persona, Fuentes muestra su fascinación por el tema de la supervivencia de lo pasado en lo presente y el de la reencarnación. El autor mismo explicó a propósito de *Aura* que representa de alguna manera una iniciación a los misterios del tiempo y la personalidad. Luego en *La muerte de Artemio Cruz* su novela más famosa y difundida vuelve al tema del análisis crítico de la revolución tomado años atrás en *La región más transparente*, con un matiz de desengaño.

Entre otras de sus novelas figuran para el mismo año (1967), *Cambio de piel* y *Zona Sagrada*. La primera de gran complejidad que le valió el Premio Biblioteca Breve. Siempre en el escenario muy mexicano Fuentes relata la historia de cuatro jóvenes haciendo un viaje por la costa mexicana de la capital hasta Veracruz. La polifonía de voces y la yuxtaposición de escenas cronológicamente situadas en tiempos distintos 1965 y 1514 muestran su vigencia con los recursos de la nueva narrativa. La segunda, *Zona sagrada* es concebida por la crítica como un estudio psicológico de Guillermo su personaje central. *Terra Nostra* (1975) Premio Rómulo Gallegos en 1977 explora en ella una vez más los misterios del tiempo y de la condición humana, *Agua quemada* (1981), *Gringo Viejo* (1985) en donde retoma el tema de la revolución mexicana y *Cristóbal Nonato* (1987). No quedan aquí mencionados todos los títulos del autor han sido citados solo algunos de ellos.

De su acercamiento al campo teatral figuran: *El tuerto es rey* (1970), *Todos los gatos son pardos* (1970); y sus ensayos ampliamente conocidos *La nueva novela hispanoamericana* (1969), *Tiempo mexicano* (1972) y el más reciente *En esto creo* (2002). Carlos Fuentes es gran aficionado al cine y admirador de Orson Welles, actor y productor norteamericano. Se encuentran en su narrativa numerosas referencias al ámbito cinematográfico.

Carlos Fuentes ha gozado de una vida académica e intelectual muy intensa. Ha sido reconocido muchas veces con una lista de premios honoris causa por las mismas universidades donde ejerce docencia. Durante las últimas décadas de su vida se ha dedicado a la enseñanza en distintas universidades de Europa y Estados Unidos. Entre ellas figuran Princeton, Harvard, Columbia y Cambridge. Su obra también ha sido varias veces premiada y reconocida. Algunos de sus premios son: en 1988, por el gobierno español el Premio Cervantes, el premio Menéndez Pelayo en 1992, la Legión de Honor Francesa en 1992, el Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1994, entre otros.

Actualmente colabora en las más importantes revistas y publicaciones literarias de América Latina, Estados Unidos y Europa.

III. NUEVA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

A. Antecedentes

El realismo, movimiento estético originado en Francia en la segunda mitad del siglo XIX hasta aproximadamente 1890, buscó reflejar la realidad de forma objetiva sin ninguna idealización. Dicho postulado surgió como una reacción obviamente contraria a las dos corrientes existentes en Europa y anteriores a ésta; el clasicismo y el romanticismo.

El realismo buscó la descripción detallada de la vida contemporánea y sus problemas sin rehuir lo disforme. En literatura los relatos se situaron en el presente o pasado inmediato. Los autores fueron bastante críticos con la realidad y se recrearon los aspectos más desagradables y sórdidos.

En Francia son creadores del Realismo Honoré Balzac, Gustave Flaubert y Émile Zola. Contemporáneos de los realistas franceses son los escritores británicos Charles Dickens y Anthony Trollope quienes denunciaron las miserias y desigualdades ocasionadas por la revolución industrial en la sociedad victoriana. El realismo estadounidense tímidamente presente en las figuras de Washington Irving y Edgar Allan Poe contó, además de ellos, con la presencia de varios escritores caracterizados por su visión pesimista de la vida en los Estados Unidos. Hacia 1870 se produjo el gran esplendor de la novela rusa, influida por el apogeo del realismo occidental, con autores de la talla de Lev Tolstói y Fiódor Dostoievski. En España, para aquella época, comenzó a cultivarse la novela realista, centrada, por un lado en la descripción del mundo urbano así como de los ambientes rurales. Autores representativos fueron Benito Pérez Galdós y José María de Pereda.

A Hispanoamérica, el realismo llegó tardíamente, a finales del siglo XIX cuando en Francia estaba por finalizar. La producción literaria de esa época se apega a los postulados del movimiento y da como resultado un largo período de tiempo en donde los escritores hispanoamericanos no hacen otra cosa más que escribir alrededor de los temas de la tierra (a excepción del modernismo que coexistió con éste por un período más corto, algunas referencias indican

que para 1910 cuando Rubén Darío publica *Canto a la Argentina* la corriente modernista estaba ya prácticamente en sus últimos momentos).

El escritor y crítico literario británico Donald Shaw, en su obra *Nueva narrativa hispanoamericana*, sostiene que la novela hispanoamericana se desarrolla y evoluciona alrededor de dichos temas sobre la base de dos líneas de desarrollo. Llama a la primera y que predominaría hasta 1926 **novela de observación**. Apunta que dentro de esta novela de observación es que se desarrollan sucesivamente las corrientes conocidas como costumbrismo, realismo y naturalismo. Luego se disputa con la novela de observación; **la novela conscientemente artística** y es a través de ella que se van adecuando las técnicas narrativas a las más ricas posibilidades de innovación en lo que se refiere al contenido. Afirma que es a través de esta segunda línea de desarrollo que se desemboca en la narrativa de fantasía creadora y angustia existencial que da como resultado el cambio cualitativo en la novela hispanoamericana.

Dentro de la línea de observación, fueron consideradas obras maestras de la narrativa hispanoamericana moderna hasta el boom de los años 50 a las siguientes obras: *La gloria de Don Ramiro* de Larreta (1908), *Los de debajo* de Azuela (1915), *El hermano asno* de Barrios (1922), *La vorágine* de Rivera (1924), *Don Segundo Sombra* de Güiraldes (1926) y *Doña Bárbara* de Gallegos (1929).

Asimismo, tiene lugar la novela indigenista, dura y denunciadora: es el caso de *Huasipungo* de Jorge Icaza (1934), *El indio* de López y Fuentes (1935), y las obras de Ciro Alegría desde *La serpiente de oro* (1935) a *El mundo es ancho y ajeno* (1941), la indianista más pintoresca y sentimental, y la novela de fuerte compromiso social y político que desemboca en la novela revolucionaria. Los temas de la narrativa anterior al cambio giraron alrededor del ámbito rural, la denuncia a la explotación de recursos hispanoamericanos, abuso a los trabajadores, la condición del indio, civilización *vrs.* barbarie y de crítica sistematizada en contra de la política de intervención de los Estados Unidos.

Otra clasificación, da a esta misma literatura el nombre de **narrativa regionalista**. Alfredo Veiravé en su obra *Literatura Hispanoamericana* (1994:287) dice así:

«[...] se denomina regionalismo a una gran corriente de la novela y el cuento hispanoamericanos del siglo XX en la cual el elemento central de su temática es la relación hombre-naturaleza»

El novelista desde esta perspectiva **regional** comienza a independizarse de los modelos extranjeros dando el primer paso hacia la revelación de un mundo propio, original y nuevo. Los temas giran alrededor de lo que se llama doble realidad significativa. La realidad del hombre (el gaucho, el indio, el llanero) y la realidad de la naturaleza (los ríos, las montañas, la selva, la pampa). El lenguaje de estas novelas procede del modernismo. Son abundantes las descripciones que alcanzan gran lirismo en la descripción de estampas impresionistas del paisaje. El nivel lingüístico busca la imitación del habla popular.

El resultado de esta **regionalidad** fue una literatura que demostró la realidad hispanoamericana. Mostró las raíces del hombre criollo y su relación con la tierra. Su forma de vida, sus costumbres, sus pensamientos y sus espacios. La novela de la tierra o telúrica, llamada también regionalista fue ampliamente representada; abarcó las últimas dos décadas del siglo XIX y las cuatro primeras del siglo XX.

B. Décadas de transición

Volviendo al criterio de Donald Shaw, el año 1926 llamado por él, año clave, es el año en que inicia el lento proceso de decadencia de la novela de temas rurales. Ha sido difícil para la crítica asegurar la fecha precisa del cambio. Se han tomado algunas novelas precursoras y se conocen algunos hechos históricos detonantes del salto cualitativo. El año 1940 es probablemente la fecha que marca la línea divisoria entre la novela tradicional y la nueva novela latinoamericana y 1941 el año del fin de la novela de la tierra.

La secuela de las guerras mundiales en el espíritu del hombre, la caída de la república española que obliga a numerosos autores a emigrar a México y

Argentina y las nacientes escuelas de vanguardia europeas son algunas de las circunstancias históricas que tienen que ver con el cambio, que se dio, tanto en la forma como en los temas.

Carlos Fuentes en algún momento después de la publicación de su primera novela *La región más transparente* declaró que: “*El problema básico para nosotros los escritores latinoamericanos es superar el pintoresquismo*”. Muchos años antes Ángel Ganivet, escritor y diplomático español, considerado precursor simbólico de la Generación del 98, se pronunció así: «*Cuando un escritor cambia de punto de vista, ha de cambiar también de procedimiento*» y enunció una de las leyes fundamentales de la creación literaria: «*todo intento válido de renovación formal deriva, en último análisis, de un cambio en la cosmovisión del escritor*» (1898 *Los trabajos de Pío Cid*). Esta visión fue válida y ampliamente confirmada en el fenómeno literario ocurrido en Hispanoamérica en la década de los 50-60, conocido como **boom latinoamericano**.

Como consecuencia de esta nueva cosmovisión, el novelista rompe con la tradición realista, regionalista y documental de la novela anterior. Se desarrolla el interés por el mundo urbano y se dio expresión tanto a los problemas sociales como a los humanos y existenciales. Los autores de las distintas etapas del cambio, representaron en sus obras y personajes su particular concepción de la realidad.

La división de autores que a continuación son detallados corresponde al criterio del autor Donald Shaw antes mencionado. Existen varias posturas respecto a fechas y autores. Se consideran obras y autores tempranos iniciadores del cambio sustancial en la temática a los argentinos Roberto Arlt con *El juguete rabioso* (1926), Macedonio Fernández con *Papeles de reciénvenido* (1929) y su obra más importante *Museo de la novela de la eterna* y el guatemalteco Miguel Ángel Asturias que para 1932 termina de escribir en París su obra maestra *El Señor Presidente*.

Seguidamente los autores que son considerados de la época de transición (1940-1950) fueron: Borges, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Ernesto

Sábato, Juan Carlos Onetti, en un primer grupo y luego en el segundo representantes del Neo-indigenismo y realismo mágico las figuras de José María Arguedas, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier.

En cuanto a enfoques y temas abordados; en Borges es característica la idea alrededor del absurdo como parte integral de la condición humana, el laberinto circular y sin salida, la obsesión o preocupación por el tiempo y la ambigüedad de la realidad en torno al hombre. En Marechal el empleo del absurdo humorístico como instrumento para reorientar la existencia hacia planos metafísicos. El imperativo de Mallea es incorporar a la temática narrativa el tema de la crisis espiritual, la soledad y la incomunicación del hombre. Sábato está literalmente obsesionado con el problema de la malignidad humana, la soledad y la angustia existencial asociada al mal. Por último, el helado pesimismo y el caos existencial en Onetti.

El indigenismo renovado, más auténtico sin pintoresquismo respecto al de Alegría e Icaza, fue trabajado por Arguedas y Asturias. La nota de protesta y crítica contra el imperialismo económico, la explotación de los trabajadores, la discriminación del indio por el blanco, fueron temas abordados. Para finalizar la presencia de Alejo Carpentier quien a través del realismo mágico y lo real maravilloso exalta la belleza del contorno americano.

C. Autores del boom

La clasificación de los autores es un poco arbitraria. Cronológicamente ha sido aceptado ubicar el cambio en las décadas de los cincuenta y sesenta. Son considerados los más importantes: Julio Cortázar (Argentina), Carlos Fuentes (México), Gabriel García Márquez (Colombia) y Mario Vargas Llosa (Perú). Seguidamente Juan Rulfo (México), Augusto Roa Bastos (Paraguay), José Donoso (Chile), y los cubanos José Lizama Lima y Guillermo Cabrera Infante.

Shaw (1999:244) señala: *«que la característica más sobresaliente de la nueva novela es la sublevación que representa contra la vieja tradición realista, lo que T. E. Lyon llama el paso desde lo mimético a lo simbólico, la aspiración de acceder a “un nivel de la realidad menos evidente, pero infinitamente más cierto»*

Así como el realismo reaccionó contra el artificio del romanticismo y austeridad del clasicismo medio siglo atrás, ahora los postulados surrealistas resultan ser la mejor estética de expresión a las más variadas y profundas inquietudes del hombre. El surrealismo movimiento a favor de los nuevos símbolos alejados del racionalismo y del realismo tradicional, se extiende a la literatura y las artes a partir de 1920. Derivado del Dadaísmo; ejerce influencia en el cine, el teatro, la filosofía, las artes plásticas y la forma de vida.

A pesar de que se extingue como movimiento artístico en la década de 1930 sus planteamientos ideológicos ejercen influencia a través de todo el siglo XX. A finales de 1924, el crítico y poeta André Breton publica su *Manifiesto surrealista*. Breton estudió medicina y se interesó particularmente por la psiquiatría. Para él poseían especial valor las frases surgidas de la mente en estado de adormecimiento. No son pocos los autores hispanoamericanos que reconocen su filiación surrealista. Se reconoce que el surrealismo es el movimiento que marca la frontera entre la vieja y la nueva narrativa.

Alejo Carpentier, frecuenta en París al igual que Asturias, un círculo de poetas y pintores surrealistas. Carpentier confesó que el surrealismo significó mucho para él; le mostró nuevas texturas y aspectos de la vida americana que no había advertido. Asturias en 1973 afirmó que el surrealismo representó una fuerza liberadora, que permitió encontrar la esencia ya no de lo europeo, sino de lo indígena, lo americano. Ambos autores descubren a través del influjo surrealista lo real maravilloso en América. Cortázar se refiere al movimiento como: “la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado”

Antonio Pagés Larraya en su obra *Tradición y renovación en la novela hispanoamericana* anota que: «Casi todos los rasgos que autores como Leo Spizer, Yves Gaudon, Anna Balankina y H.A. Hatzfeld señalan en el surrealismo, aparecen de una manera aislada o combinada en la novela contemporánea de Hispanoamérica. La actitud hacia el hombre y su alma es generalmente irracionalista; se concede mucha importancia a los sueños, a lo azaroso de la conducta, al desdoblamiento del yo.»

D. Renovación de contenido y técnica

Las técnicas narrativas en uso pierden su vigencia. El relato lineal no puede abarcar los distintos aspectos de una misma realidad. El conflicto existencial del hombre no puede ser planteado con los recursos de la novela tradicional. Una nueva textura textual empieza a surgir como el medio más idóneo en la expresión de lo que serían las nuevas inquietudes del hombre. Surge la novela metafísica que reemplaza a la criollista. El pesimismo, la crisis profunda de valores, el mundo onírico, el tratamiento de los aspectos irracionales, misteriosos y ambiguos de la realidad, el absurdo, la soledad; forman el contenido de la nueva novela.

En 1940, Eduardo Mallea expresó acerca de las nuevas técnicas: «*La complejidad de nuestro mundo exige una literatura compleja*» «*el viejo sistema de notación narrativa y unilateral de episodios es un medio necesariamente abolido [...]*». Sus observaciones acerca de la novela contemporánea desde su misma obra: «*¿No hemos llegado acaso al fin de una retórica y al comienzo de otra nueva? Hoy el mundo está desquiciado..., todo gran arte tendrá entonces la misión actual de descubrir los elementos para la acomodación de este quicio*» (cap. 32 *La bahía del silencio*)

Refiriéndose a las nuevas tendencias narrativas en 1967 Sábato dice así en *El escritor y sus fantasmas*: «*Desaparecerá el autor omnisciente y pseudoobjetivo, dando lugar a "una descripción de la realidad total desde los diferentes yos". No se respetará el tiempo cronológico. Finalmente, el tono de la novela será más bien triste y su estilo sencillo y límpido*»

Lo que Ganivet señaló mucho tiempo atrás respecto a la cosmovisión del mundo y su repercusión en la necesaria reforma de la técnica en la creación literaria fue acertado.

Sintetizando, los recursos técnicos de la nueva narrativa fueron: la tendencia a abandonar la estructura lineal, ordenada y cronológica del relato típica de la novela tradicional por estructuras que reflejan la multiplicidad de lo real, el uso de varias voces narrativas reemplazando al narrador omnisciente en tercera persona, la yuxtaposición de escenas, las fracturas del tiempo, el uso del monólogo como forma de interiorización del personaje y el tratamiento de aspectos espirituales en los personajes; la tendencia a abandonar los

escenarios realistas reemplazándolos por espacios imaginarios, y un mayor uso de elementos simbólicos.

IV. ARGUMENTO

Artemio Cruz nace en Cocuya, patrimonio de una familia adinerada de la época de Porfirio Díaz. Hijo ilegítimo de Atanasio Menchaca con una mulata que es expulsada de la hacienda luego del nacimiento. Crece en compañía de Lunero, tío materno, con quien establece fuertes vínculos sentimentales. Vive allí hasta los catorce años.

Reaparece su vida en los tiempos de la revolución en la que Artemio participa desde sus inicios, cuando responde al llamado de Francisco Madero el 20 de noviembre de 1910. Para entonces, Artemio tendría veintiún años. En adelante, hasta 1919 fecha en que se disuelven las tropas de Venustiano Carranza, Artemio sirve a los propósitos de la revolución.

Al terminar el conflicto armado, se dirige hacia Puebla en donde considera muy conveniente tomar el lugar de Gonzalo Bernal, a quien había conocido cuatro años atrás en la prisión de Perales y que había sido fusilado por los hombres del ejército de Pancho Villa. Conocía pormenores de su vida y situación económica y con ese pretexto entra a la casa de Gonzalo Bernal, su padre.

Aprovecha la situación del anciano que, disminuido en sus ánimos luego de la muerte de su hijo, se considera incapaz de enfrentar las exigencias de los campesinos. Ambos arreglan un matrimonio conveniente. Se casa con Catalina Bernal y con ella el patrimonio familiar pasa a sus manos. Artemio, con astucia y cinismo, logra su propósito, convirtiéndose en rico hacendado de la noche a la mañana.

Su relación con Catalina estuvo siempre marcada por el pasado y cinco años después el rompimiento es inevitable. Catalina no puede perdonarle el no haber salvado la vida de su hermano en aquella prisión y haber engañado a su padre. Nunca pueden superarlo. Artemio se dedica a escalar a costa de todo. Pretende sustituir con dinero y posición su fracaso sentimental. Compra tierras, concede favores a los gobiernos de turno a cambio de propiedades, se vuelve

prestamista y, sin escrúpulos, ejecuta hipotecas vencidas empobreciendo a sus deudores. A medida que pierde terreno emocional, escala en posición económica.

Tienen dos hijos, Lorenzo y Teresa. Artemio mira en su hijo una forma de rescatar su pasado. Las esperanzas vuelven a su vida. Compra la hacienda donde nació y comienza a reconstruir su pasado. Lleva a Lorenzo a vivir allí a los doce años. Lo separa de su madre y de la vida cómoda de la ciudad. Le enseña el trabajo del campo y el trato con los trabajadores. Logra una relación especial con su hijo que termina con su partida a España como voluntario en la guerra civil. Lorenzo muere en esa aventura y con él, las esperanzas de Artemio que pierde lo que más ha querido en su vida.

Continúa refugiándose en los negocios que lo han enriquecido. Al paso del tiempo es un magnate con operaciones comerciales de diversa índole. Es dueño de un periódico, inversionista en bienes raíces en distintas ciudades mexicanas y proyectos turísticos estratégicos, domos de azufre, minas en Hidalgo, concesiones madereras, participación en cadenas hoteleras, comercio de pescado y representante legal en las negociaciones con transnacionales, entre otras. Reconoce que ha conseguido toda su riqueza a base de especulación inescrupulosa y sacando partido a conveniencia con los gobiernos de turno.

Vive un frenesí y desarrolla gusto por las cosas finas. Su casa, ubicada en uno de los apartados residenciales más exclusivos de México, está rodeada de lujos y extravagancias. El día 9 de abril de 1959 al regresar de Hermosillo, a donde había llegado a sobornar a los intermediarios en el traslado de pescado con el propósito de aumentar sus ganancias, sufre un ataque gástrico. Artemio en su oficina pierde el conocimiento y es trasladado a casa de su esposa Catalina. No desea estar allí. Repudia todo cuanto se refiere a ella y a su hija. En sus pensamientos, es reincidente la idea de desprecio y desagrado hacia ellas. Se siente orgulloso de lo que ha conseguido en su vida a través del poder y la riqueza. Los médicos no están seguros del diagnóstico. La cirugía llega tarde. Artemio muere en el hospital al día siguiente. Los hechos más

importantes de su vida pasan por su mente durante su agonía poco antes de morir.

V. ESTRUCTURA Y TÉCNICAS NARRATIVAS

La novela está dividida en 13 partes que serán denominadas para fines prácticos secuencias o unidades narrativas. En *La muerte de Artemio Cruz* no hay capítulos ni títulos. La historia narrada tiene lugar dentro de la mente del personaje narrador durante las últimas horas de su vida en tres niveles narrativos. Nivel “Yo”, nivel “Tú”, y nivel “Él”. La estructura triádica pronominal es el medio que divide la perspectiva interior desde la cual se narra y el tiempo de los hechos narrados.

El “Yo” representa el semi-inconsciente de Artemio Cruz y los hechos que se narran a través del monólogo directo corresponden al momento presente desde el lugar donde agoniza: una habitación en casa de su esposa Catalina en Lomas de Chapultepec.

El nivel “Tú” presenta el pensamiento lúcido de Artemio Cruz. Tiene lugar en la narración un desdoblamiento del mismo personaje narrador quien a manera de *alter ego* reflexiona sobre cuestiones de la vida en el momento de la muerte. La narración a través del monólogo autorreflexivo en segunda persona presenta al lector dificultad de comprensión.

El nivel “Él” narra hechos de la vida pasada de Artemio Cruz. Doce momentos cruciales ocupan la mente del narrador y a través de la tercera persona son revelados como recuerdos. Este nivel contiene información histórica y presenta menos dificultad para el lector acostumbrado a relatos en tercera persona. Está precedido de una fecha que ubica al lector en el contexto de lo que será lo narrado a continuación. Cronología de las secuencias tal y como están en la trama:

(muerte)	1959	secuencia 1	1941	secuencia 2	1919	secuencia 3
	1913	secuencia 4	1924	secuencia 5	1927	secuencia 6
	1947	secuencia 7	1915	secuencia 8	1934	secuencia 9
	1939	secuencia 10	1955	secuencia 11	1903	secuencia 12
	1889	secuencia 13 (nacimiento)				

A. Nivel narrativo “YO”

Este nivel contiene información acerca de la patología de Artemio Cruz como consecuencia de un ataque gástrico. Dicha información la proporciona él mismo a través del monólogo. Además, intercalados están los diálogos de quienes lo rodean en la habitación donde agoniza. Los diálogos que Artemio Cruz escucha a su alrededor y que son parte de este nivel corresponden a la presencia de su esposa Catalina, su hija Teresa, el sacerdote que ha llegado a darle la extremaunción, su yerno Gerardo, su nieta Gloria, Padilla su empleado de confianza y los médicos que entran y salen para evaluar su condición.

A lo largo de las 13 unidades narrativas se encuentran también fragmentos que literalmente se repiten y que corresponden a ideas obsesivas o que obsesivamente se repiten en la mente de Artemio como consecuencia de su agonía. Éstas se refieren a alusiones de apertura de la ventana, a su testamento, a Padilla y fuera de contexto una frase alusiva a Lorenzo su hijo.

Este nivel revela por medio de los discursos de Artemio, su pensamiento actual, su intimidad. Reflexiona sobre su vida y resultados en un momento terminal. Artemio ahonda en sí mismo, no se engaña. Se dice las cosas tal cual son. Cada personaje está en su lugar y lo sabemos por él mismo. Este nivel es una radiografía mental de la apreciación de Artemio desde su aquí y ahora.

No son excluyentes algunos recuerdos referentes a Regina, un amor de juventud en la 4ª secuencia recuerda (2001:188):

«YO, sobreviví Regina. ¿Cómo te llamabas? No. Tú, Regina. ¿Cómo te llamabas tú, soldado sin nombre? Sobreviví. Ustedes murieron. Yo sobreviví.»

Por medio del monólogo donde Artemio entra en contacto con su gravedad, el lector se informa a la perfección de su padecimiento físico y se entera de los síntomas que le aquejan, mismos que serán ascendentes hasta el momento de su muerte. Así en la secuencia 1 (2001:115):

«Me despierta el contacto de ese objeto frío con el miembro. No sabía que a veces se puede orinar involuntariamente. [...] Pero los párpados me pesan: dos plomos, cobres en la lengua, martillos en el oído, una...una como plata oxidada en la respiración. [...] orino sin saberlo. Quizás —he estado inconsciente, recuerdo con un sobresalto[...].»

Artemio se da cuenta de su padecimiento. Por momentos alberga la esperanza de recuperarse, pero los síntomas le recuerdan su gravedad. Desde este nivel conocemos cómo se debate entre la esperanza y la resignación. Cómo se dice a sí mismo que no será el final, que todo volverá a la normalidad. En las secuencias iniciales se aferra a la vida luego, se resigna. Ya en la secuencia 5 Artemio se adapta a su padecimiento y agonía. Describe para sí sus síntomas (2001:217):

«[...] yo me acostumbro a este dolor: nada puede durar eternamente sin convertirse en costumbre; 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; el abultamiento de mi vientre es mi parto, lo asemejo al parto, me da risa.»

También manifiesta y da su parecer en cuanto a lo que le rodea, personas y cosas. Desde aquí puede verse que tiene contacto con lo exterior a sí mismo en los momentos que recupera su conciencia 1ª secuencia (2001:116):

«Pero abro los ojos un poco y entre las pestañas distingo a las dos mujeres, al médico que huele a cosas ascéticas: de sus manos sudorosas, que ahora palpan debajo de la camisa mi pecho, asciende un pasmo de alcohol ventilado.»

De nuevo en la 8ª secuencia (2001:299):

«[...] sí, no saben que los escucho, a pesar de todo: escucho las conversaciones más apartadas, las pláticas en los rincones de la recámara, no las cercanas, las palabras dichas junto a mi cabecera.»

Otra parte importante del contenido lo forman las alusiones a Padilla, empleado de confianza. Literalmente se repite en secuencia 1ª y 2ª secuencia idéntico fragmento (2001: 117 y 135):

«Ah, Padilla, acércate. ¿Trajiste la grabadora? Si sabes lo que te conviene, la habrás traído aquí como la llevabas todas las noches a mi casa de Coyoacán. Hoy, más que nunca querrás darme la impresión de que todo sigue igual. No perturbes los ritos, Padilla.»

Artemio ha calificado a Padilla como el sucesor de su labor. Lo aprecia. Él ha sido testigo de cada uno de sus movimientos. Sus negocios con las transnacionales, el manipuleo de los hechos a su conveniencia en el periódico de su propiedad, sus tratativas con el gobierno en turno, sus relaciones

familiares, sus viajes. El propio Artemio en la 2ª secuencia lo acredita como tal (2001:135):

«Hombre de confianza, este Padilla. Claro que merece mi confianza. Claro que merece buena parte de mi herencia y la administración perpetua de todos mis bienes. Quién sino él. Él lo sabe todo. Ah, Padilla. ¿Sigues coleccionando todas las cintas de mis conversaciones en la oficina? Ah, Padilla, todo lo sabes. Tengo que pagarte bien. Te heredo mi reputación.»

Las cintas que Padilla le hace oír junto a su cama, son su vida de negocios. Catalina y Teresa se oponen a que las escuche. Rechazan la visita de Padilla. Éste insiste y enchufa la grabadora. Artemio desde su interior se complace. 3ª secuencia (2001:162):

*«—No licenciado, no podemos permitirlo. (Catalina)
—Es una costumbre de muchos años, señora. (Padilla)
—¿Usted se hace responsable? (Catalina)
—Don Artemio... Aquí le traigo lo grabado esta mañana... (Padilla)
Yo asiento. Trato de sonreír. Como todos los días. Hombre de confianza, este Padilla.» (Interiorización de Artemio)*

Dentro del contexto de la narración encontramos alusiones a la extremaunción y a la presencia del sacerdote. Artemio rechaza su presencia y en sus pensamientos se refiere a ello como algo impuesto por su familia con la misma reiteración en la 3ª y 4ª secuencia (2001: 164 y 191):

«[...]¿cuánto tardarán en traer a un cura, apresurar mi muerte, arrancarme confesiones?

«¿Cuánto tardarán en traer a un cura, apresurar mi muerte, arrancarme confesiones?»

De nuevo en la 4ª (2001:192):

«Ese aceite. Me untan ese aceite en los labios. En los párpados. En las ventanas nasales. No saben lo que costó. Ellas no tuvieron que decidir. En las manos. En los pies helados que ya no siento. [...] —Ego te absolvo.»

Catalina y Teresa desean saber dónde está el testamento. Además de la tensión que provoca la enfermedad de Artemio, está la que provoca saber que no conocen su última voluntad. Saben que el legado es millonario y no tienen la información. Catalina piensa que el sacerdote por medio de la confesión puede ayudarlas. Artemio por su parte, en su agonía se da cuenta del interés de

Catalina y Teresa repudiándolas por ello. La siguiente cita muestra que no excluye a su yerno Gerardo en sus pensamientos (2001:192):

«Ah, quisieran saber. Cómo me voy a divertir. Cómo cómo. Tú, Catalina, serías capaz de decirme lo que nunca me dijiste con tal de ablandarme y saber eso. Ah, pero yo sé lo que tú quisieras saber. Y el rostro afilado de tu hija no lo oculta. No tardará en aparecer por aquí ese pobre diablo a inquirir, a lagrimear, a ver si al fin puede disfrutar de todo esto. Ah, qué mal me conocen. ¿Creen que una fortuna así se dilapida entre tres farsantes, entre tres murciélagos que ni siquiera saben volar?»

De nuevo en la secuencia 6 fragmento alusivo a la presencia del sacerdote con los santos óleos (2001:238):

« YO huelo ese óleo viejo que me embarran en los ojos, la nariz, los labios, los pies fríos, las manos azules, los muslos, cerca del sexo y pido que abran la ventana: quiero respirar.»

Un lugar importante en los pensamientos de Artemio y que gira en su mente es la soledad y el desamor. Está consciente del fracaso en su relación con su esposa y su hija. El motivo del fracaso sentimental en la vida de Artemio está en todos los niveles y es parte importante del por qué trata de llenar obsesivamente ese vacío con dinero. Todo cuanto Artemio pudo haber tenido para ser feliz, lo pierde. La relación con su esposa e hija es distante, fría, irónica. En su lecho de muerte esta situación no cambia. Artemio rechaza la caricia de Catalina. 1ª secuencia (2001:116-117):

«Cierro otra vez los ojos y pido, pido que mi rostro y mi cuerpo me sean devueltos. Pido, pero siento esa mano que me acaricia y quisiera desprenderme de su tacto, pero carezco de fuerzas. [...] Catalina me roza la mano con la suya. Qué inútil caricia. No la veo bien, pero trato de fijar mi mirada en la suya.»

Mismo motivo sólo que ahora, en la secuencia 8, con más intensidad y nostalgia de algo que pudo ser y no fue (2001:300):

«¿Quién me toca? ¿Quién está tan cerca de mí? Qué inútil, Catalina. Me digo: qué inútil, qué inútil caricia. Me pregunto: ¿qué vas a decirme?, ¿crees que has encontrado al fin las palabras que nunca te atreviste a pronunciar? Ah. ¿tú me quisiste?, ¿por qué no lo dijimos? Yo te quise. Ya no recuerdo.»

A medida que Artemio se acerca a la muerte lo vemos más susceptible en su discurso. Su análisis es más profundo. Vuelve a reflexionar sobre una relación

perdida. Habla de una ceguera que a los dos aconteció nublando la posibilidad de encuentro. Se dice a sí mismo en la secuencia 9 (2001:317):

«Ah, si entendiera. Si entendiéramos. Quizá hay otra membrana detrás de los ojos abiertos y sólo ahora vamos a romperla, a ver. Puede salir del cuerpo tanto como el propio cuerpo puede recibir de la mirada, de la caricia ajena. Me tocas. Me tocas la mano y siento la tuya sin sentir la mía. Me toca. Catalina me acaricia la mano. Será amor. Me pregunto. No entiendo. ¿Será amor? »

Alusiones al periódico de Teresa. Reitera la idea. Teresa no ha dejado de leer el periódico frente a la cama de su padre moribundo. Artemio observa y comenta el hecho en la secuencia 1 (2001:116):

« [...]Teresa está sentada en el sillón. Tiene un periódico abierto entre las manos. Mi periódico. Es Teresa, pero tiene el rostro escondido detrás de las hojas abiertas.»

Luego en la secuencia 2 vuelve a hacer referencia (2001:136):

«Teresa está sentada, con el periódico abierto que le oculta la cara.»

Más adelante de nuevo en la secuencia 3 vuelve al mismo referente (2001:160-161):

«(...)al abrir los ojos veo enfrente de mí ese periódico abierto que oculta el rostro del lector, (...) Teresa —es la que lee el periódico— (...) 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»

Motivo que se repite. Idea de abrir la ventana. Artemio desea sentir el mundo fuera, escuchar los sonidos que entran por la ventana y experimentar la entrada del viento. Las secuencias 2,3,5,6,7,8,9 y 10 presentan literalmente esta idea. En algunos pasajes textualmente idénticas. Puede apreciarse en las secuencias 2, 3,5 y 6 respectivamente:

«Hay un mundo afuera. Hay este viento alto, de meseta, que agita unos árboles negros y delgados. Hay que respirar... —Abran la ventana...» (2001:137)

«Se abre y se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas. —Abran la ventana.» (2001:163)

«Hay este viento alto, de meseta, que agita unos árboles negros y delgados. Hay que respirar... —Abran la ventana...» (2001:218)

«[...] que abran la ventana quiero respirar.» (2001:238)

Ahora se suma un referente más al de la ventana. La idea de la puerta de madera y una alfombra gruesa que no deja escuchar ruido alguno al paso. Las secuencias 7,8 y 9 respectivamente muestran la reiteración:

«Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas. Han corrido, con un siseo las cortinas grises. Yo quisiera pedirles que las abriera, que abrieran las ventanas. Hay un mundo afuera. Hay este viento alto, de meseta, que agita unos árboles negros y delgados. Hay que respirar... Han entrado.» (2001:260)

«Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas. Han corrido, con un siseo, las cortinas grises. Han entrado.» (2001:298)

«Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas. Han corrido, con un siseo, las cortinas grises. Han entrado.» (2001:336)

Esta repetición mental de “han entrado”, hace referencia a la presencia de los médicos. Son varios los que entran a evaluarlo, no obstante la operación llega tarde. Secuencia 5 (2001:217):

«El médico se ha ido. Dijo que iba a buscar otros médicos. No quiere hacerse responsable de mí. Yo ya no sé. Pero los veo. Han entrado.»

Por último las frases fuera de contexto y que corresponden a los recuerdos de Lorenzo, hijo de Artemio, están prácticamente insertadas en el contexto narrativo que el lector ha verido aceptando como natural. Los temas que anteriormente se presentaron constituyen el *corpus* del nivel “YO”, excepto estas frases. Técnicamente están utilizadas para dar el efecto de confusión en el lector, estado similar al del protagonista. Se encuentran en cada una de las secuencias. Mentalmente Artemio recrea con estas frases, un momento vivido con su hijo Lorenzo en una carrera de caballos que ambos sostuvieron en Cocuya, la finca donde nace Artemio y que más tarde, la haría parte de su patrimonio. En ella tiene lugar la vida de Lorenzo quien es llevado por su padre a vivir allí desde los 12 años. Artemio desea a través de su hijo recrear la vida que él mismo no pudo lograr. La muerte de Lorenzo significa para él la pérdida de su única posibilidad de ser feliz. Todas las secuencias mencionan la frase exceptuando la 11 que es el traslado de Artemio Cruz al hospital y la 13 en que muere. Se dan de la siguiente manera más completas al principio, se van desvaneciendo a medida que su gravedad acelera (2001:117-397):

«—Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo»

«—Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo.»

«—Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo.»

«—Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo.»

«—Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo.»

«—Cruzamos el río a caballo. Y llegamos hasta la barra y el mar. En Veracruz.»

«—Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo.»

«—Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo.»

«—Cruzamos el río... [...]—Cruzamos el río a caballo...»

«iba montado a caballo, aquella mañana;»

«Cruzamos el río...a caballo... »

El tiempo de la narración se expresa en presente narrativo que avanza temporalmente hasta la muerte de Artemio Cruz. El personaje narra desde una perspectiva semiinconsciente. Cronológicamente el relato del nivel “YO” se sitúa en el año 1959 desde el primer segmento hasta el final. Artemio Cruz sufre un ataque gástrico en su oficina la tarde del día 9 de abril al regresar a México de un viaje de negocios. Los hechos subsiguientes de la narración y que forman el contenido textual del resto de las unidades narrativas de este nivel, están situadas en las horas que transcurren, sin poder precisar cuántas, del día 10 de abril.

En cuanto a la temporalidad, puede verse un referente proporcionado al lector en la 1ª secuencia nivel “TÚ” (2001:188-120):

«Sí; ayer volarás, desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959, en el vuelo regular de la Compañía Mexicana de Aviación que saldrá de la Capital de Sonora, donde habrá un calor infernal, a las 9:55 de la mañana y llegará a México, D.F., a las 16:30 en punto. [...] Quisieras recordar otras cosas, pero sobre todo, quisieras olvidar el estado en que te encuentras. Te disculparás. No te encuentras. Te encontrarás. Te traerán desmayado a tu casa; te desplomarás en tu oficina; vendrá el doctor y dirá que habrá que esperar algunas horas para dar el diagnóstico. [...] Te temblará la barbilla, te olerá mal la boca, te olerán mal las axilas, te apestará todo entre las piernas.»

El tono es ascendente. A medida que se adentra en la trama el lector se acerca a la muerte de Artemio Cruz y el relato se agudiza. Disminuyen los diálogos y aumentan las descripciones caóticas y fragmentadas. Los síntomas se describen con más intensidad. Se percibe la agonía. En los segmentos finales vemos que en la mente de Artemio está más que nada presente su dolor, 9ª secuencia por ejemplo (2001:315):

«[...] —y las contracciones ascienden, las imagino como los anillos de una serpiente, ascienden hacia el pecho, hacia la garganta, y me llenan la lengua, la boca, de ese pasto molido, amargo, de alguna vieja comida que ya olvidé y que ahora vomito, boca abajo, buscando en vano una porcelana y no ese tapete manchado por el líquido hediondo y grueso de mi estómago; no se detiene, me rasga el pecho, es tan amargo [...] »

En la misma secuencia (2001:316-317):

«[...] logran recostarme: no puedo, no puedo, el dolor me dobla la cintura, tengo que tocarme las puntas de los pies con las puntas de las manos para saber que los pies están allí y no han desaparecido, helados, muertos ya, aaaaahaaay, muertos ya [...] miro mis nuevas uñas azules, negruzcas, estrenadas para morir, aaaah-aaay, no, ya pasará, no quiero esa piel azul, esa piel pintada de sangre muerta, no, no, no la quiero, azul otra cosa, azul el cielo, azul los recuerdos, azul los caballos que cruzan los ríos, [...] y tengo que caer de espaldas porque no sé a dónde dirigirme, cómo moverme, no sé a dónde dirigir los brazos y las piernas que no siento, [...] sólo tengo ese dolor en el ombligo, ese dolor en el vientre, ese dolor junto a las costillas, ese dolor en el recto mientras pujo inútilmente, pujo rasgándome, pujo con las piernas abiertas y ya no huelo nada [...] »

Es difícil determinar el tiempo de la historia pues la información es ambigua. Lo que sí cabe mencionar es que es relativamente proporcional al tiempo del relato que va disminuyendo en extensión a medida que se extingue la vida del personaje. Carlos Fuentes expresó que son doce las horas de agonía de Artemio Cruz. Mismo número que se repite, pues son doce, los episodios importantes de la vida de Artemio y que son narrados en el nivel “Él”.

Se demuestra, la brevedad del último segmento del nivel “Yo”, en donde se unifican las personas pronominales del relato (2001:404):

«YO, no sé... no sé... si él soy yo... si tú fue él... si yo soy los tres... Tú... te traigo dentro de mí y vas a morir conmigo... Dios... Él,, lo traje adentro y va a morir conmigo... los tres que hablaron,... Yo... lo traeré adentro y morirá conmigo... sólo...»

Técnicas narrativas

A diferencia de la novela tradicional en donde se ofrece al lector una serie de episodios unidos por un hilo conductor fácil de seguir, en *La muerte de Artemio Cruz*, se encuentran los recursos propios de la nueva novela en donde la ausencia de un encadenamiento lógico y la dislocación del tiempo ofrecen al lector una nueva textura textual.

La crítica reconoce que *La muerte de Artemio Cruz* hasta el momento de su publicación en 1962, es la novela hispánica más revolucionaria en los aspectos técnicos. *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa publicada al año siguiente y contando con que su justificado éxito fue atribuido a innovaciones en la técnica, fue superada por Fuentes con *La muerte de Artemio Cruz*.

La alteración del orden cronológico de los sucesos en el relato es conocida como anacronía textual y es uno de los recursos propios de la nueva narrativa. Puede darse con saltos atrás conocidos también como **flashbacks** —término tomado del cine— o con movimientos de prospección. Tanto la prolepsis como la analepsis están en los monólogos de Artemio Cruz debido a que recuerda en forma desordenada. De hecho, la novela misma está basada en la prolepsis y analepsis: lo demuestran las fechas de los niveles “Él” de narración. Las fracturas del tiempo lineal como es lógico hacen difícil su lectura.

Así como se fragmenta el tiempo también los referentes. Es otro de los recursos. En la secuencia 2, el relato anticipa la presencia de Lilia, joven con quien Artemio vive los últimos años de su vida en su casa de Coyoacán. Lo menciona desde el nivel “Yo”, pero el lector se entera de este personaje más adelante en la secuencia 7ª nivel “Él”. Artemio desea haber sido llevado a su casa estando enfermo, no a la de Catalina y se refiere así a dicha circunstancia (2001:137):

«Padilla sabe cuál es mi verdadera casa. Allá podría deleitarme viendo esas cosas que tanto amo. (...) Tendría a Serafín fumando cerca de mí, aspiraría ese humo. Y ella estaría arreglada, como se lo tengo ordenado. Bien arreglada, sin lágrimas, sin trapos negros.»

Mismo recurso se utiliza cuando la mente de Artemio trae el recuerdo de Laura, un amor de la época madura de Artemio y que luego se arrepiente de haber perdido. Se menciona en el nivel "Yo" de la secuencia 8 como prolepsis pues el lector sabrá de ella hasta la secuencia 9 nivel "Él" (2001:302):

«Laura. ¿Por qué? ¿Por qué sucedió así todo? ¿Por qué?»

La anticipación de Regina desde la 1ª secuencia no es comprensible para el lector pues la información coherente llega hasta la 4ª nivel "Él" situada en 1934. Allí recuerda un amor de juventud, inocente y puro, de la época de la revolución. Esta cita corresponde a la secuencia 1 nivel "Yo" (2001:118):

«Si: el cura se hinca junto a mí. Murmura sus palabras. Padilla enchufa la grabadora. Escucho mi voz, mis palabras. Ay, con un grito. Ay, grito. Ay, sobreviví. Son dos médicos que se asoman a la puerta. Yo sobreviví. Regina, me duele, me duele, Regina, me doy cuenta de que me duele. Regina. Soldado.»

El monólogo interior también conocido como flujo de la conciencia es la técnica literaria por medio de la cual se reproducen mecanismos del pensamiento en el texto. Dos de las obras más famosas que utilizaron este recurso fueron *Ulises* de James Joyce y *Mrs. Dalloway* de Virginia Wolf. Sabemos que la novela misma es un monólogo enriquecido con distintos niveles de conciencia manejados dentro del monólogo mismo.

José Carlos González Boixo, en el prólogo a la novela define así al recurso utilizado por el autor, por medio del cual se adecua el fluir de la conciencia de Artemio Cruz al discurso textual para el lector (2001:69):

«La convención literaria ha creado el "monólogo interior" como vehículo de representación de ese pensamiento del personaje. Se le denomina "directo" cuando se intentan representar las capas más profundas del pensamiento de un personaje, o cuando por encontrarse en un estado de semi-inconsciencia, la expresión de la conciencia del personaje se sitúa en la zona más alejada del proceso de verbalización»

Puede apreciarse la interiorización del personaje en la primera secuencia al inicio de la novela (2001:115):

«Me despierta el contacto de ese objeto frío con el miembro. No sabía que a veces se puede orinar involuntariamente. [...] Pero los párpados me pesan: dos plomos, cobres en la lengua, martillos en el oído, una...una como plata oxidada en la respiración. [...] Orino sin saberlo. Quizás -he estado inconsciente, recuerdo con un sobresalto [...] »

Las frases cortas, los signos de puntuación utilizados de manera no convencional son recursos utilizados para representar la manera en que se producen los pensamientos dentro de la mente. Las pausas o los signos suspensivos muestran los movimientos en la mente de Artemio. Puede verse en la 3ª secuencia, el flujo de la conciencia (2001:164):

«[...]Quiero dormir. Allí viene la punzada. Allí viene. Aaah ay. Y las mujeres. No, no éstas. Las mujeres. Las que aman. ¿Cómo? Sí. No. No sé. He olvidado el rostro. Por Dios, he olvidado ese rostro. No. No lo debo olvidar. Dónde está. Ay, si era tan lindo ese rostro, cómo lo voy a olvidar.[...]»

El discurso caótico muestra el delirio del personaje. Artemio, en esta secuencia, se acerca a su fin. Se dirige al hospital en una ambulancia. Esta secuencia relata todo lo que pasa por su mente en éstos últimos momentos. Son más incoherentes. Resalta el uso continuo de signos suspensivos en la 11ª secuencia (2001: 363):

«[...] ...haz que mi memoria...no se pierda...pienso...pero no los veo bien...no los veo...hombres y mujeres en duelo...se rompe ese huevo negro...de mi mirada y veo...que siguen viviendo...regresan a sus trabajos...ocios...intrigas...sin recordar...al pobre muerto...que escucha las paletadas de tierra...mojada...sobre el rostro... el avance sinuoso...sinuoso...sinuoso...sí...lujurioso...de esos gusanos...la garganta...me gotea como un mar...una voz perdida que...quiere resucitar...resucitar...seguir viviendo...continuar la vida donde la cortó la otra...muerte...no...[...]»

Las frases descontextualizadas y las enigmáticas son otro recurso. En cuanto a las primeras fueron citadas anteriormente y corresponden a Lorenzo hijo de Artemio. Están intercaladas arbitrariamente. Las únicas secuencias que no las tienen son la 11 y la 13. El lector no puede entenderlas dentro del contexto. Secuencia 12 (2001:397):

« “Cruzamos el río...a caballo”... »

En las segundas, el lector puede fácilmente identificar el monólogo del diálogo por la puntuación. Sin embargo se dan textualmente diálogos que Artemio aparentemente nunca pronuncia y resultan ser un enigma en el relato. Cuando se da la apertura de la ventana el lector no está seguro de si Artemio pide que la abran y quién contesta. Secuencia 3 (2001:163):

*«Han cerrado las ventanas. (interiorización de Artemio)
—Abran la ventana. (posible verbalización de Artemio)
—No, no. Puedes resfriarte y complicarlo todo...» (Teresa ó Catalina)*

Igual situación ocurre cuando recuerda a su hijo y a Cocuya en la primera secuencia (2001:117):

- «—*Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo.* (interiorización)
- ¿Qué dices? No hables. No te canses. No te entiendo.* (Catalina)
- Quisiera regresar allá, Catalina. Qué inútil.*» (posible verbalización de Artemio)

De nuevo en la 4ª secuencia la ambigüedad de los interlocutores en dos ejemplos distintos (2001:191 y 192)

- «—*Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo.* (interiorización Artemio)
- Lo dominaste y me lo arrancaste.*» (interioriza un pensamiento de Catalina, falso diálogo)

- « —*Déjenme...* (falso- posible diálogo)
- Es que ha venido Gerardo...Gerardito... tu yerno... míralo.*
- Ah, el pobre diablo...* (falso-posible diálogo)
- Don Artemio...*
- Mamá, no aguanto, ¡no aguanto no aguanto!*
- Está enfermo...*
- Bah, ya me levantaré, ya verán...* (falso-posible diálogo)
- Te dije que se estaba haciendo.*»

B. Nivel Narrativo “TÚ”

Técnica Narrativa

Lo narrado en este nivel se lleva a cabo a través del monólogo autorreflexivo. Otros rasgos de estilo son el uso del tiempo verbal en futuro, el tono ensayístico y erudito del relato y la evocación de recuerdos.

Las técnicas del discurso narrativo usuales son: la narrativa impersonal o discurso indirecto a través de la tercera persona y la personal o discurso directo a través de la primera persona. Cuando no hay interlocutor se entra al monólogo. Hemos visto el nivel anterior desenvolverse por medio del monólogo directo en donde la relación enunciador e interlocutor se fusiona en uno mismo que resulta ser el mismo personaje enunciador o hablante.

El nivel Tú por el contrario se manifiesta a través de una técnica muy vanguardista, el monólogo autorreflexivo. Aquí, el enunciador se dirige a un Tú, un falso interlocutor que resulta funcionar como el “OTRO” pero que realmente no es más que el desdoblamiento del mismo “YO” narrador.

La denominación de monólogo autorreflexivo, se debe al escritor español Luis Beltrán Almería quien en su obra *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela* ofrece la siguiente definición:

«Vamos a denominar monólogos autorreflexivos a la variante de los monólogos autónomos en los que el pronombre sujeto de segunda persona sustituye al de la primera persona, esto es, los que presentan un sujeto de la enunciación que expresa su autorreferencia en segunda persona.»

El discurso sitúa al lector en una zona poco comprensible, sin embargo representa en la novela el pensamiento lúcido de Artemio. Este *alter ego* funciona como la voz de su conciencia. Es capaz de ver desde afuera los hechos transcurridos en la vida de Artemio pero con un enfoque meditativo y prudente.

A través de esta particular técnica, encontramos reflexiones de índole filosófica, reflexiones de México y lo mexicano (algunas de ellas alcanzan un

profundo lirismo) y algunas referencias a recuerdos del pasado. Alusiones referentes al momento presente en este nivel son escasas. También son escasas las que se refieren al estado físico del personaje ampliamente trabajadas en el nivel anterior. Las reflexiones y situaciones que forman el contenido de este nivel son más bien atemporales y el discurso en ocasiones es abstracto.

El momento cercano a la muerte introduce al personaje en una zona autorreflexiva. El tiempo está detenido para la introspección del personaje y argumentalmente en avance. La postura de este nivel es crítica.

Las secuencias 3, 4 y 8 aluden a reflexiones acerca de funciones fisiológicas del cuerpo, las cuales se dan de manera involuntaria como un regalo para el hombre. No reparamos en ellas en condiciones de salud. Sin embargo en la enfermedad, comprendemos todo lo que significa perderlas. Las reflexiones inducen a pensar, a valorar, a comprender que la vida es un milagro. La conciencia o subconciencia de Artemio envía estos mensajes. Dice así el relato en la 4ª. Secuencia (2001:193):

«TÚ, vivirás setenta y un años sin darte cuenta: no te detendrás a pensar en que tu sangre circula, tu corazón late, tu vesícula se vacía de líquidos serosos, tu hígado segrega bilis, tu riñón produce orina, tu páncreas regula el azúcar en tu sangre: no has provocado esas funciones con tu pensamiento: sabrás que respiras pero no lo pensarás porque no depende de tu pensamiento: [...] Hasta hoy. Hoy en que las funciones involuntarias te obligarán a darte cuenta, te dominarán y acabarán por destruir tu personalidad: [...] Hoy lo sabrás. Se va a detener. El cauce se va a secar. [...]]»

En la tercera secuencia hay información de las funciones cerebrales responsables de los mensajes al cuerpo. Se concede importancia a dicho funcionamiento portador de las órdenes del dolor y cómo la conciencia y voluntad del hombre no intervienen en dichos procesos (2001:165):

«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, porque darse cuenta debilita, nos convierte en víctimas cuando nos damos cuenta de que sólo nosotros nos daremos cuenta de las fuerzas que no nos consultarán, no nos tomarán en cuenta; [...]]»

Reflexiones de la vida, la muerte y el libre albedrío. Secuencia 2 (2001:139):

«Que tu existencia será fabricada con todos los hilos del telar, como las vidas de todos los hombres. Que no te faltará, ni te sobraré, una sola oportunidad para hacer de tu vida lo que quieras que sea. Y si serás una cosa y no la otra, será porque, a pesar de todo, tendrás que elegir.»

Artemio se construyó a sí mismo. Tuvo la oportunidad de escoger y lo hizo. Disfruta del lujo que lo rodea y siempre estuvo dispuesto a pagar el precio. En algunos pasajes hemos visto que se siente orgulloso del imperio económico logrado desde abajo. En este nivel su conciencia le recuerda que es el responsable de todo cuanto sucedió para bien o para mal. De nuevo, reflexiones acerca de su libre albedrío. Secuencia 8 (2001:305):

«[...] decidirás, escogerás uno de los caminos, sacrificarás los demás: te sacrificarás al escoger, dejarás de ser todos los otros hombres que pudiste haber sido, querrás que otros hombres —otro—cumpla por ti la vida que mutilaste al elegir: al elegir sí, al elegir no, [...]»

Juego de palabras en cuanto a la reflexión de las virtudes y los defectos. Artemio vivió más del lado de todo aquello que lo hizo escalar a costa de lo que fuera. Las virtudes para él no fueron prioritarias. El momento de la muerte revela otra postura. Secuencia 4 (2001:195):

«[...]en la tierra despoblada de los vencidos por tu orgullo: sobrevivirás: descubrirás que la virtud es sólo deseable, pero la soberbia es sólo necesaria: y sin embargo, 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[...]»

Todo cuanto pasa por la mente de Artemio desde su otro yo, le recuerda el código moral correcto para vivir y actuar. La enunciación que proviene del nivel “Tú” está almacenada en lo profundo de la mente de Artemio y ahora sale a relucir. Surge quizá dentro de un proceso de arrepentimiento que lo induce a la reflexión. El “Tú”, conoce perfectamente la personalidad del Yo y lo reprende.

El uso del tiempo verbal en futuro trata de prolongar, dar una esperanza a un tiempo que se extingue. Presenta un porvenir que podría suceder y que sin embargo Artemio no llegará a disfrutar (2001:302):

«TÚ sobrevivirás: volverás a rozar las sábanas y sabrás que has sobrevivido, a pesar del tiempo y el movimiento que a cada instante acortan tu fortuna: entre la parálisis y el desenfreno está la línea de la vida: [...]»

El relato se proyecta hacia un plano de posibilidades. El proceso mental revelado aquí desea reivindicar los errores cometidos a través de la construcción de pensamientos que funcionan como opciones que pudieron haber tenido mejores resultados. Es importante considerar que todo cuanto es narrado ocurre dentro de la mente del personaje. Desde allí es justificable que se den procesos cuya intención es abrir una posibilidad de cambio (aunque sea sólo mental) que alivie el dolor causado por los errores cometidos.

En el plano de los recuerdos, uno que ocupa gran importancia en el desastre emocional de la vida de Artemio, es la muerte de su hijo Lorenzo. En la secuencia 9 se revela al lector lo que sucede. Las esperanzas de Artemio, que pretende a través de la vida de su hijo recuperar la vida que él no pudo tener, se pierden. Brotan de la profundidad del subconsciente esos recuerdos. Lorenzo informa a su padre que tomará en Veracruz el barco que sale en diez días para España. Se une a las fuerzas armadas españolas y allí muere. Artemio moribundo lo recuerda y se culpa. Él mismo coloca a su hijo al borde de esa decisión. Al haberlo separado de su madre y de la vida cómoda de la ciudad. En la secuencia 10 está expuesta la culpa de Artemio por la muerte de su hijo. Su *alter ego* sugiere cómo pudo haber sido y no fue (2001:339):

«[...] tú leerás y escogerás otra vez: tú escogerás otra vida: tú escogerás dejarlo en manos de Catalina, no lo llevarás a esa tierra, no lo pondrás al borde de su propia elección: no lo empujarás a ese destino mortal, que pudo haber sido el tuyo: no lo obligarás a hacer lo que tú no hiciste, [...]»

Artemio reconstruye mentalmente algunos episodios de su vida. De nuevo su *alter ego*, como voz de su conciencia a través de proyecciones futuras, expresa lo que Artemio debió hacer y no hizo. Episodios cruciales de su vida en los que pudo ser héroe resultó antihéroe, en los que pudo ser valiente y fue cobarde, acertado y fue erróneo, traidor en lugar de leal. La cita siguiente sintetiza los equívocos de Artemio convirtiéndolos en aciertos. Son seis los recuerdos que aparecen en la cita y a continuación son explicados. Inicia con su relación con Laura por quien no quiso arriesgarse, el segundo en 1927 cuando debió decir que no al soborno que lo invitaba a favorecer al gobierno de Calles siendo él obregonista, el tercero haber defendido y corrido la misma

suerte de Bernal y Tobías en la prisión de Perales en lugar de haber pensado sólo en su salvación, el cuarto nunca haber llegado con Don Gamaliel para conseguir riqueza a través del matrimonio con Catalina, el quinto aceptar su realidad frente a la relación que tiene con Lilia una mujer mucho más joven que él, y por último dominar su orgullo frente a Catalina y mejorar su relación y por ende su vida sentimental. Así desfilan por la mente de Artemio la lista de sus equivocaciones (2001:340):

*«(...) tú le dirás a Laura: sí
tú le dirás a ese hombre gordo en ese cuarto desnudo,
pintado de añil: no
tú elegirás permanecer allí con Bernal y Tobías, seguir su
suerte, no llegar a ese patio ensangrentado a justificarte, a
pensar que con la muerte de Zagal lavaste la de tus compa-
ñeros
tú no visitarás al viejo Gamaliel en Puebla
tú no tomarás a Lilia cuando regrese esa noche, no pen-
sarás que nunca podrás tener, ya, a otra mujer
tú romperás el silencio esa noche, le hablarás a Catalina,
le pedirás que te perdone, le hablarás de los que murieron
por ti, le pedirás que te acepte así, con esas culpas, le pedi-
rás que no te odie, que te acepte así (...) »*

El tono en este nivel es reflexivo y lúcido. Muestra un código moral distinto al Artemio del nivel anterior. Cada una de las cosas que Artemio logra son vistas por él mismo desde el nivel “Yo”, como osadías que lo enorgullecen. El nivel “Tú” presenta esa dualidad. La secuencia 11 hacia el final muestra la radiografía del legado de Artemio (2001:368):

«[...] legarás las muertes inútiles, los nombres muertos, los nombres de cuantos cayeron muertos para que el nombre de ti viviera; los nombres de los hombres despojados para que el nombre de ti poseyera; los nombres de los hombres olvidados para que el nombre de ti jamás fuese olvidado: legarás este país; legarás tu periódico, los codazos y la adulación, la conciencia adormecida por los discursos falsos de hombres mediocres; legarás las hipotecas, legarás una clase descartada, un poder sin grandeza, una estulticia consagrada, una ambición enana, un compromiso bufón, una retórica podrida, una cobardía institucional, un egoísmo ramplón; [...]»

Extratextualmente, puede apreciarse que la visión de Carlos Fuentes, amarga y desengañada, del México postrevolucionario, está representada en los antivalores de Artemio que son revelados de manera crítica en este nivel. Todo por cuanto luchó la revolución queda atrás. Se pierde. Constituye un fracaso. Un personaje que involuiona a través del hilo conductor del tiempo, revela de principio a fin su degradación. Artemio Cruz es un símbolo del México

posmoderno de un lado del estrato social. De nuevo el texto en la secuencia 11 reitera el legado de Artemio-revolución (2001:368):

«[...] les legarás sus líderes ladrones, sus sindicatos sometidos, sus nuevos latifundios, sus inversiones americanas, sus obreros encarcelados, sus acaparadores y su gran prensa, sus braceros, sus granaderos y agentes secretos, sus depósitos en el extranjero, sus agiotistas engominados, sus diputados serviles, sus ministros lambiscones, sus fraccionamientos elegantes (...) sus indios iletrados, sus trabajadores cesantes, sus montes rapados, sus hombres gordos armados de aqualung y acciones, sus hombres flacos armados de uñas: tengan su México: tengan tu herencia.»

En cuanto a las reflexiones de México y lo mexicano que figuran como parte del relato en este nivel hay que considerar lo siguiente: Octavio Paz en su ensayo de carácter filosófico *El laberinto de la soledad*, introduce la palabra *chingada*, *chingar*, haciéndola propia del mexicano y la mexicanidad. Revela al lector la génesis de dicho vocablo y el uso que el mexicano hace de ella en diferentes contextos. Paz atribuye a dicho vocablo cualidades mágicas (1994:82):

«"Esa palabra es nuestro santo y seña. Por ella y en ella nos reconocemos entre extraños y a ella acudimos cada vez que aflora a nuestros labios la condición de nuestro ser. Conocerla, usarla, arrojándola al aire como un juguete vistoso o haciéndola vibrar como un arma afilada, es una manera de afirmar nuestra mexicanidad".»

En la muerte de Artemio Cruz, Carlos Fuentes en la 6ª secuencia dedica un homenaje a Octavio Paz ofreciendo un increíble repertorio de giros idiomáticos del vocablo. Toda la secuencia está destinada a la exaltación del mexicano a través de la palabra *chingada*, que como dice Octavio Paz ante todo es la madre, no como figura de carne y hueso sino como figura mítica. La voz narrativa dice así:

«TÚ, la pronunciarás: es tu palabra: y tu palabra es la mía; palabra de honor. Palabra de hombre. Palabra de rueda: palabra de molino. Imprecación, propósito, saludo, proyecto de vida, filiación, recuerdo, voz de los desesperados, liberación de los pobres, orden de los poderosos, invitación a la riña y al trabajo, epígrafe del amor, signo del nacimiento, (...) blasón de la raza, salvavida de los límites, resumen de la historia. santo y seña de México: tu palabra:»

En la secuencia 2 hace referencia a la conquista y las capillas construidas en el siglo XVI por los franciscanos para facilitar la evangelización. Es evidente que menciona la fusión de las dos culturas: la americana y la española. El discurso, por momentos, se vuelve abstracto (2001:141):

«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 más superpuesta a la de los conquistadores.[...] 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 del otro lado del mar también [...] Avanzarás y penetrarás en la nave de bajel, donde el exterior castellano habrá sido vencido por la plenitud, macabra y sonriente, de este cielo indio de santos, ángeles y dioses indios.»

La voz narrativa de Artemio, en este nivel, alcanza gran erudición. No existe esta cualidad en los otros niveles, ni tampoco el tono ensayístico del relato que, a manera de tesis, fue desarrollando las ideas que pretendía defender con gran despliegue de elocuencia. Uno de los propósitos del ensayo es mostrar una verdad producto de una reflexión y su estilo es elegante y sobrio. Por momentos el nivel “Tú” muestra una intención a ese nivel. El conocimiento que demuestra en cuanto al funcionamiento fisiológico de distintos órganos del cuerpo, el nivel filosófico con el que se analizan temas universales como la muerte, la vida y el tiempo marcan una diferencia fácilmente apreciable en la forma de lo narrado. Los elementos técnicos utilizados en el nivel narrativo “Tú” son propios de este nivel, así como lo fueron los recursos del nivel anterior y lo serán del que sigue a continuación.

C. Nivel Narrativo “Él”

Doce episodios cruciales de la vida de Artemio Cruz son narrados en este nivel y forman parte del pasado. Así como el nivel “Yo” presenta una perspectiva presente y el “Tú” muestra la parte reflexiva y un relato por momentos atemporal y abstracto, este nivel lo constituyen historias de la vida pasada sin orden cronológico, tal y como se presentan en la mente del narrador.

Cada una de las secuencias está precedida por una fecha con lo cual se establece una relación causal-temporal desde el inicio. Algunas de ellas corresponden a un pasado muy remoto, otras más cercano. La mayor parte del material narrativo de carácter argumental se encuentra en este nivel y allí son revelados al lector hechos y acontecimientos que resultan indispensables para la comprensión de la historia.

Los referentes que han sido fragmentados en otros niveles se van completando en este nivel. Como un rompecabezas, el lector arma las piezas que hasta entonces han estado ocultas y ahora son reveladas. El discurso narrativo se conoce a través de la tercera persona y, como en los otros niveles, corresponde a la introspección del personaje.

Los hechos del pasado que se relatan son presentados al lector como escenarios fieles a la descripción de un momento específico en la vida de Artemio. Cada una de las secuencias introduce al lector a un escenario distinto en cuanto a los hechos narrados y al contexto histórico en el que han sucedido.

Como un relato invertido, la novela empieza con la muerte de Artemio en la primera secuencia, en 1959 y termina con su nacimiento en la última, en 1889. Los recuerdos de Artemio que forman el contenido de este nivel se detallan a continuación.

Seguida de 1959 que carece de relato en este nivel, la 2ª secuencia sitúa al lector en el año 1941. El relato muestra dos escenas paralelas. Artemio en su limousine dirigiéndose a su oficina y Catalina acompañada de Teresa en un día de compras. Desde una perspectiva, el lector dentro del vehículo de Artemio hace un recorrido por las calles de México: el Palacio de Bellas Artes, el edificio del Correo, el edificio que da entrada al Banco de México, uno de los restaurantes de la cadena mexicana Sanborn's y el convento de San Francisco. Asimismo, la narración da a conocer las negociaciones de Artemio con inversionistas norteamericanos a quienes dará la concesión de la explotación de minas de azufre y bosques madereros, exigiendo a cambio dos millones de dólares. Su postura de negociación es calculadora y fría. Su resultado es exitoso. Padilla es su espectador. La otra perspectiva del relato narra las actividades de Catalina y su hija Teresa en los preparativos de su boda. Recorren las distintas tiendas de la ciudad y comen en un restaurante. Regresan a su casa en las Lomas de Chapultepec, uno de los barrios más exclusivos de la ciudad, conducidas por su chófer.

La 3ª secuencia regresa en el tiempo. Ubicada en mayo de 1919, traslada al lector a la época del fin del gobierno de Venustiano Carranza y a los últimos años de la revolución. El lector conoce en esta secuencia lo que sería el principio de la escalada en la vida inescrupulosa de Artemio Cruz. Lo consigue por el casamiento conveniente con Catalina Bernal, hija de un rico hacendado poblano que se encontraba en problemas a causa de las invasiones de los indígenas a sus tierras y su pérdida de interés por la vida a causa de la muerte de su hijo Gonzalo Bernal cinco años atrás. Artemio sabe como barajar las cartas y como consecuencia de dichas tratativas y siendo él un militar con fuerza y juventud a los ojos de don Gamaliel consigue un matrimonio conveniente que de inmediato le acredita una gran riqueza. Así comienza el patrimonio económico de Artemio, mas no el afectivo.

La 4ª secuencia se ubica en diciembre de 1913. Artemio tiene 24 años y el contexto de lo narrado se ubica en los primeros años de la revolución. Los recuerdos evocan la figura de Regina un amor de juventud. Está presente en todo momento en los recuerdos de Artemio como el amor verdadero y

desinteresado. El que lo da todo a cambio de nada. Artemio trae a Regina a sus recuerdos en los últimos momentos de su vida como un alivio a todo lo que fueron sus fallidas relaciones amorosas posteriores. Un lenguaje muy descriptivo es utilizado para relatar la relación entre Artemio y Regina. Relación que por un momento llega a competir con su obligación militar. En esta secuencia, Artemio que a la sazón ha logrado ya el rango militar de Teniente, no se desempeña con heroísmo en una de las batallas narradas y deja morir a uno de los suyos. Dicho recuerdo es traído a su mente en tono reflexivo desde el nivel Tú. Políticamente, es la época de Victoriano Huerta quien ocupó la presidencia de México entre febrero de 1913 y agosto de 1914 tras haber participado en el asesinato de Francisco Madero, gobernante anterior e iniciador de la Revolución mexicana. El relato cuenta las luchas en contra del ejército federal. Dicho ejército se formó en la última etapa del gobierno elitista y oligárquico de Porfirio Díaz y fue considerado disciplinado, profesional y leal a la constitución. Fue derrotado por los villistas y disuelto en 1914.

La 5ª secuencia se desarrolla en junio de 1924. La revolución ha quedado atrás. La situación de Artemio es distinta. Bajo la presidencia de Álvaro Obregón y en reconocimiento a sus méritos revolucionarios se concilia desde Puebla y México la postulación de Artemio a diputado federal. Dicha postulación se lleva a cabo por el presidente municipal seguida de elogios. Cinco años después de su matrimonio con Catalina, Artemio ha acumulado riqueza, poder y enemigos. Las hipotecas que no llegan a cancelarse lo han hecho acreedor de tierras ajenas. Los intereses de préstamos vigentes lo han enriquecido y las intrigas a conveniencia le han dado poder. Las promesas a los campesinos desprotegidos, que en un tiempo constituyeron la causa de la lucha, siguen esperando. Sin embargo, el poder y la riqueza no pueden evitar el fracaso sentimental de Artemio, motivo fundamental del recuerdo en esta secuencia y en todos los niveles. Artemio recuerda aquí la escena que finalmente lo lleva a la separación con Catalina. Acepta la fatalidad que marca el fin de la relación. Catalina revela a Artemio en esta secuencia su odio y desprecio. Él escucha lo que ella tiene que decirle. Le confiesa que cree que en la prisión de Perales, él dejó morir a su hermano habiendo podido salvarlo y que llegó a Puebla tomando su lugar y su riqueza. Estos sentimientos han

alimentado el rencor de Catalina negándole la posibilidad de ser feliz. Con su indiferencia pretende vengar la muerte de su hermano y el orgullo burlado de su padre. Artemio lleva a una joven india de un caserío vecino a vivir con él a la casa grande.

La 6ª secuencia corresponde a noviembre de 1927. Artemio Cruz diputado federal que luchó al mando del general Álvaro Obregón, es ahora presionado para pasarse al bando de Plutarco Elías Calles (1924-1928). Él y otros de sus compañeros de armas son objeto de la misma extorsión. Artemio es llevado a una habitación en donde un comandante de la policía denominado en el relato "el otro", lo invita a jugar a la ruleta rusa con un revólver que Artemio reconoce como propio en la escena de los hechos. Catalina por su parte esconde al padre Páez, viejo amigo de la familia, en el sótano de su casa. La política anticlerical de Calles llevó al pabellón de fusilamiento a muchos sacerdotes. Artemio lo descubre y delata al religioso confirmando con ello su adhesión a Calles. Artemio, camino hacia el Palacio Nacional para una visita al Presidente, se dice a sí mismo que siempre ha escogido bien al caudillo emergente contra el caudillo en ocaso. Artemio recibirá por su lealtad algunos terrenos baldíos en las afueras de la ciudad.

Los recuerdos de la 7ª secuencia se ubican en Acapulco en septiembre de 1947. Artemio contrata a una joven como acompañante en un fin de semana en Acapulco. La escena describe con el detalle de la técnica cinematográfica la decrepitud de Artemio contra la frescura y la juventud de la muchacha. Escucha en los vestidores del hotel que los han nombrado al verlos pasar, la bella y la bestia. El cuadro de Artemio es patético. Está consciente de ello, sin embargo, lo que planeó para un par de días se prolonga por el resto de su vida. Lilia es la joven que vive con él en su casa en Coyoacán rodeada de lujo y comodidad hasta el día de su muerte.

La 8ª secuencia narra la prisión de Perales en octubre de 1915. El lector retoma la época de la lucha revolucionaria. Las dos grandes figuras de la revolución fueron Emiliano Zapata al sur de México, estado de Morelos y Pancho Villa al norte, estado de Chihuahua. El primero de origen campesino,

pedía la restitución de tierras a los campesinos y la expropiación de latifundios centrándose así en el problema agrario. El segundo, en la misma línea, contaba con gran apoyo popular y luchó por la reivindicación de los campesinos. Ambos figuran paralelos a los gobiernos constitucionales de México, velando por el cumplimiento de las solicitudes a favor de los campesinos. Villa sostenía rivalidad con Venustiano Carranza y Carranza decía ser contrario a las ideas de Villa. Así se desatan más luchas entre los distintos bandos. Históricamente los villistas son derrotados por Carranza y Obregón, en la batalla de Celaya en 1915, fecha en que se ubican los acontecimientos de esta secuencia. Artemio forma parte, en este momento, de las filas de Carranza que luchan contra lo que queda del ejército de Pancho Villa. Todos los carrancistas que van con Artemio en esta misión mueren excepto uno, el yaqui Tobías. El coronel Zagal fiel a Villa lleva a los dos hombres prisioneros a Perales, pueblo tomado por ellos, en donde ya se encuentra prisionero Gonzalo Bernal hermano de Catalina. Zagal ofrece a Artemio su libertad a cambio de información estratégica del ejército de Carranza. Artemio se niega, sin embargo transcurridas las horas tiende una trampa a Zagal revelando falsa información. Planea pedir por la vida del compañero de armas mas no por la de Bernal. En prisión, Bernal antes de morir, cuenta su vida y condición social a Artemio quien, cuatro años después cuando las tropas de Carranza se dispersan y deben buscar otra forma de vida fuera de la revolución próxima a terminar, toma el camino a Puebla sacando partido de la situación. Minutos después del fusilamiento del yaqui Tobías y de Gonzalo Bernal, el cual se lleva a cabo frente a los ojos de Artemio, las tropas de Carranza llegan al lugar tardíamente.

La 9ª secuencia se sitúa en agosto de 1934. Aparece la figura de Laura. Combina escenarios cuyos hechos tienen lugar en el México correspondiente al presente narrativo en 1934 y dos escenarios New York y París cronológicamente ambiguos; narra momentos felices transcurridos allí en tiempos pasados en los que la pareja fue feliz. Tanto ella como Artemio tienen relaciones amorosas inconclusas. Artemio lamentará no haberlas definido.

La 10ª secuencia corresponde a febrero de 1939 y el escenario se traslada a España en la época de la Guerra Civil. Anteriormente, las secuencias 7 y 9 del

nivel "Tú" informan al lector acerca de la estrecha relación afectiva entre Artemio y su hijo. En la secuencia 9, Artemio recuerda cuando Lorenzo le anuncia de su decisión de ir a España. La guerra civil española 1936-1939 repercute en el exterior. Numerosos voluntarios extranjeros se alistaron a las brigadas internacionales que apoyaron a los republicanos. Artemio no puede impedir el viaje de su hijo. Para entonces tendría 19 años, edad similar a la suya cuando obedeció al llamamiento de Madero en 1910. En esta secuencia (nivel "Él") se dan a conocer los detalles de cómo termina el voluntariado de Lorenzo con su muerte.

La 11ª secuencia relata la glamorosa fiesta de fin de año que Artemio tiene por costumbre ofrecer a la crema y nata de la sociedad mexicana. La vejez y el cansancio rodean a Artemio más que cualquier otra cosa. Se trata del 31 de diciembre de 1955, cuatro años antes de su muerte. Observa con indiferencia lo superfluo del ambiente sin moverse desde una lujosa butaca acompañado solamente por dos finos perros que descansan a su lado. Lilia, la joven que escogió para un fin de semana en 1947 en la escena de Acapulco sigue prolongando su estadía. El lector percibe el hastío de Artemio de todo cuanto le rodea incluyendo a Lilia. El relato describe el lujo exuberante de la casa de Artemio en Coyoacán que antes fuera un convento. El recuerdo de Artemio imagina que Catalina en ese mismo momento celebra en otro domicilio el fin de año de diferente manera. Es sabido, por el lector, que desde algún tiempo —no se revela cuánto— Catalina y Artemio viven en domicilios distintos en barrios muy exclusivos de la ciudad.

La mente de Artemio, ahora en la 12ª secuencia, regresa a sus 14 años. Recuerda sus orígenes y la grata compañía del mulato Lunero con quien ha crecido desde su nacimiento. Artemio proviene de una familia adinerada que obtuvo su capital gracias a los favores concedidos, por amistad con el general Santa Ana presidente de México entre 1853-1855, a sus abuelos. En esta secuencia se relata cómo obtienen el capital, cómo lo pierden a manos de los liberales, cómo Atanasio, hijo mayor de los Menchaca, apaga su sed de juventud con indígenas lugareñas entre ellas Isabel Cruz madre de Artemio. Atanasio muere en una emboscada. Isabel es expulsada de la hacienda.

Lunero vive con Artemio en una parcela a la ribera del río, lejos de la casa grande a donde le es prohibido acercarse.

La última secuencia revela el nacimiento de Artemio en abril de 1889. Tiene lugar sobre la tierra de la choza con techo de palma donde vivía su madre Isabel Cruz. Lunero hermano de Isabel atiende el parto. Abraza y besa al recién nacido. Artemio es separado de su madre desde su nacimiento. Crece en orfandad sólo con el amor del mulato Lunero.

Técnicas Narrativas

Uno de los propósitos de las nuevas técnicas narrativas al abandonar por completo la narración lineal fue conseguir la integración del lector hacia otras realidades. Las nuevas formas tienden a desintegrar esa realidad, por mucho tiempo concebida por los realistas de estricta observancia, como única. El realismo no se abandona por completo, persiste como relato-base al cual se agregan nuevas texturas.

Las doce secuencias narradas a través de la tercera persona en el nivel “Él” están estructuradas con base en saltos temporales y espaciales. Recurso muy utilizado y conocido como prolepsis hacia el futuro y analepsis hacia el pasado. Los postulados de la narratología estructuralista definen **trama**, a la distribución y estructuración literaria de los acontecimientos tal y como son presentados en la obra. La trama presenta al lector hechos sucedidos en desorden cronológico; empezando en 1941 y seguidamente en 1919, 1913, 1924, 1927, 1947, 1915, 1934, 1939, 1955, 1903 y 1889.

Los espacios corresponden a escenarios que tienen lugar respectivamente en la ciudad de México, Puebla, un caserío en Río Hondo y sus alrededores, de nuevo Puebla, de nuevo la ciudad de México, Acapulco, la sierra que conduce hacia Perales —aldea en el estado de Chihuahua—, a continuación escenas superpuestas correspondientes a relatos del presente narrativo en la ciudad de México, alternando con episodios del recuerdo sucedidos en New York y París. Seguidamente España, el barrio residencial de Coyoacán y para las dos últimas secuencias Cocuya, en Veracruz.

La fusión de escenas independientes en la narración da lugar al relato paralelo. Dichas escenas pueden ser simultáneas en el tiempo o estar distanciadas entre sí. Pueden ser narrados, en forma paralela, hechos de un mismo día en la vida de distintos personajes o haber ocurrido en tiempos distintos y ser narrados igualmente en forma paralela creando un efecto de contigüidad. La 2ª secuencia muestra un ejemplo. Una escena simultánea da lugar a dos relatos distintos que están ocurriendo el mismo día. El 6 de julio de 1941 Artemio en su limousine se dirige a su oficina. Por la ventana ve pasar a Catalina y Teresa caminar por las calles a un día de compras. El lector conocerá dos escenarios simultáneos en el tiempo (2001:124):

«Él paso en el automóvil rumbo a la oficina. Lo conducía el chófer y él iba leyendo el periódico, pero en ese momento, casualmente, levantó los ojos y las vio entrar a la tienda. 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, (...)»

La secuencia, a través de fragmentos alternos, narra el día de Artemio y el de Catalina y Teresa. Sucesivamente, los hechos tienen lugar de la siguiente manera: Artemio hacia su oficina, Teresa y Catalina entrando a la tienda de vestidos de novia, seguidamente Artemio baja al Banco de México, Catalina y Teresa entran al Sanborn's, Artemio en la oficina haciendo exitosas negociaciones con los norteamericanos, Catalina y Teresa salen del restaurante y continúan de compras, de nuevo a la oficina de Artemio quien se dispone a celebrar con Padilla el resultado de su convenio, finaliza con Catalina y Teresa en dirección a Bellas Artes donde el chófer las espera para el regreso a casa.

En la 5ª secuencia se combinan tres planos narrativos. La ambivalencia sentimental de Catalina hacia Artemio, encomillada en el texto para diferenciarla de la narración en tercera persona que también forma parte del mismo relato, la escena de la postulación de Artemio como diputado federal y el diálogo que sostiene con Ventura, indígena que sirve de intermediario entre Artemio y los campesinos. Cada uno de los cuadros representa un mundo de circunstancias individuales y son narrados en forma paralela. Los dos primeros suceden en el devenir del día y la tercera, literalmente enmarcada en el texto entre paréntesis, parece traer al presente narrativo conversaciones de situaciones sucedidas a los largo de los años.

De nuevo, en la 9ª secuencia puede apreciarse fusión de escenas independientes y que son yuxtapuestas en el relato. El paso de una a la otra es tan sutil que fácilmente pasa desapercibida. El relato-base principia el 12 de agosto de 1934 en la ciudad de México. Partiendo de allí, se introducen dos escenarios distantes en tiempo y espacio y que corresponden a París y New York. En el presente narrativo Artemio se encuentra en el departamento de Laura que recientemente ocupa, luego de su separación conyugal. Ha ido a buscarla y se disponen a salir. Existe una relación amorosa entre ellos que el texto no revela cuándo empezó. Mientras la espera, Artemio hace antesala escuchando en el fonógrafo música de Händel. La música parece evocar recuerdos que dan entrada al cambio del plano narrativo introduciendo el relato al contexto de New York donde Artemio y Laura coincidieron tiempo atrás (2001:306):

«Regresó a la butaca. Volvió a tomar el álbum, lo colocó sobre las rodillas. Werke von George Friedrich Händel. Escucharon los dos conciertos en esa sala excesivamente calentada y por casualidad les tocó quedar sentados juntos, escuchar —ella— que él hablaba español y comentaba con su amigo que había demasiada calefacción en la sala. Él le pidió en inglés el programa y ella sonrió y le dijo, en español, que con mucho gusto. Los dos sonrieron. Concerti Grossi, opus 6.»

El relato continúa hasta terminar con escenas alternas entre los recuerdos de New York y París combinados al presente narrativo en México.

Otro de los recursos utilizados en este nivel es el de las técnicas cinematográficas. El cine como técnica, consiste en proyectar fotogramas en forma rápida y sucesiva para crear la impresión de movimiento. El cine, al igual que la literatura, busca narrar historias o acontecimientos. Claro que la historia de la literatura supera ampliamente a la cronología del comienzo del cine que se remonta a los hermanos Lumière en 1895. Muchos guiones literarios han sido llevados a la pantalla grande y, en *La muerte de Artemio Cruz* puede verse que el cine está ahora al servicio de la literatura.

Carlos Fuentes es aficionado al cine y admirador del director español Luis Buñuel Portolés (1900-1983) y del norteamericano Orson Welles (1915-1985). Buñuel parece haber estado siempre muy cerca de México. Se nacionaliza mexicano, fallece en la ciudad de México y la mayor parte de su obra fue realizada allí y en Francia. Por otra parte Orson Welles guionista, director y

productor, tras unos retoques que él mismo realiza al guión, estrena en 1941 *Ciudadano Kane*, considerada la película más importante de la historia del cine, basada en la vida del magnate de la prensa y propietario de dos importantes periódicos William Randolph Hearst.

Algunos críticos opinan que Carlos Fuentes quiso hacer un homenaje a Welles creando un personaje similar a Kane. Tanto Artemio como Kane llegan a la vejez solos y completamente dominados por su afán de riqueza y poder. Ambos personajes internamente experimentan una terrible soledad, producto de una vida sin escrúpulos y un enriquecimiento a costa de todo. *Ciudadano Kane* es una fuente extraliteraria en la novela y las técnicas son aplicadas a su narrativa.

Algunas escenas de la novela figuran como guiones cinematográficos. Éstos buscan la descripción de aquello que se mostrará y se escuchará en la obra cinematográfica. Implica la división de escenas y la descripción absolutamente minuciosa de las acciones que serán representadas. Las descripciones que se encuentran en algunas escenas de la novela dan la sensación de estar frente a una dramatización. Son totalmente descriptivas y logran crear efecto visual y de movimiento. La 7ª secuencia presenta un ejemplo. Artemio afeitándose frente al espejo en el hotel de Acapulco (2001:248):

«Miró en el espejo ese rostro hinchado por un sueño que, sin embargo, era tan breve, tan distinto. Cerró la puerta con suavidad. Abrió los grifos y taponeó el lavabo. Arrojó la camisa del pijama sobre la tapa del excusado. Escogió una hoja nueva, la despojó de su envoltura de papel ceroso y la colocó en el rastrillo dorado. Luego dejó caer la navaja en el agua caliente. Humedeció una toalla y se cubrió el rostro con ella. El vapor empañó el cristal. Lo limpió con una mano y encendió el cilindro de luz neón colocado sobre el espejo. Exprimió el tubo de un nuevo producto norteamericano, la crema de afeitarse de aplicación directa; embarró la sustancia blanca y refrescante sobre las mejillas, el mentón y el cuello. Se quemó los dedos al sacar la navaja del agua. Hizo un gesto de molestia y con la mano izquierda extendió una mejilla y comenzó a afeitarse, de arriba abajo, con esmero, torciendo la boca. El vapor le hacía sudar; sentía correr las gotas por las costillas. Ahora se descañonaba lentamente y después se acariciaba el mentón para asegurarse de la suavidad. Volvió a abrir los grifos, a empapar la toalla, a cubrirse la cara con ella. Se limpió las orejas y se roció el rostro con una loción excitante que li hizo exhalar con placer. Limpió la hoja y volvió a colocarla en el rastrillo, y éste en su estuche de cuero. Tiró del tapón y contempló, por un instante, la succión del charco gris de jabón y vello emplastado.[...] 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.[...] »

La técnica también hace referencia al entorno en el que van a suceder los acontecimientos. Descripciones, en este caso, de Acapulco (2001:247):

«Él apartó las cortinas y respiró el aire limpio. Había entrado la brisa temprana, agitando las cortinas para anunciarse. Miró hacia fuera: estas horas del amanecer eran las mejores, las más despejadas, las de una primavera diaria. No tardaría en sofocarlas el sol palpitante. Pero a las siete de la mañana, la playa frente al balcón se iluminaba con una paz fresca y un contorno silencioso. Las olas apenas murmuraban y las voces de los escasos bañistas no alcanzaban a distraer el encuentro solitario del sol naciente, el océano tranquilo y la arena peinada por la marea.»

Escenas que muestran mismos efectos pueden verse por ejemplo en la 1ª secuencia, nivel “Yo”. Artemio describe cómo su rostro se ve reflejado al igual que en un espejo, en uno de los vidrios que decoran el bolso de su hija colocado en la mesa de noche. De igual manera, la escena en la 8ª secuencia, cuando Artemio prisionero de Zagal se dirige hacia la prisión de Perales sobre el caballo a la par del yaqui Tobías. Al ver la entrada de la mina se tira del caballo y rueda a través del interior de la mina (2001:275-276):

«Ahora Cruz se arrojó del caballo y rodó por la ligera pendiente cuando los fusiles sorprendidos apenas se alistaban y cayó de rodillas en la oscuridad: sonaron los primeros tiros y las voces de los villistas se alborotaron. El frío repentino aligeró la cabeza del hombre; la oscuridad la mareó. Hacia delante: las piernas corrieron olvidando el dolor, hasta que el cuerpo se estrelló contra la roca: al abrir los brazos, los alargó hacia dos tiros divergentes. Por uno soplaba un viento fuerte: en el otro, un calor enclaustrado. Las manos extendidas sintieron, en las yemas de los dedos, estas temperaturas opuestas. Volvió a correr, por el lado caliente, que debía ser el más hondo. Atrás, corrían también, con su música de espuelas, los pies de los villistas. Un fósforo lanzó su resplandor anaranjado y él perdió el suelo y cayó por un chiflón vertical y sintió el golpe seco de su cuerpo sobre unas vigas carcomidas. Arriba el ruido de las espuelas no cesaba y un murmullo de voces rebotaba sobre las paredes de la mina. El perseguido se levantó pensosamente; trató de distinguir las dimensiones del lugar en el que había caído, la salida por donde continuar la fuga.»

La mayor parte de lo narrado en este nivel se da a través de la combinación de la tercera persona narrativa y el diálogo; a diferencia del nivel “Yo” que se consigue combinando monólogo interior y diálogo. Todo lo narrado en los tres niveles proviene, de principio a fin, de la mente del personaje narrador, incluso las escenas narradas por Artemio en donde él no estuvo presente o cuando se refiere a pensamientos de otros personajes.

Al terminar la lectura de la obra se puede concluir que cada uno de los niveles presenta rasgos comunes y diferentes en cuanto a técnica; sin embargo, lo narrado se fusiona y complementa logrando así la unidad narrativa. Hay datos que no se dan a conocer y otros que son revelados dando

la oportunidad de hilvanar la historia de manera más congruente. Al final en la última secuencia, nivel "Yo", se unifican las personas pronominales del relato en una sola (2001:404):

«YO no sé... no sé...si él soy yo...si tú fue él...si yo soy los tres... Tú... te traigo dentro de mí y vas a morir conmigo... Dios... Él... lo traje adentro y va a morir conmigo... los tres que hablaron... Yo... lo traeré adentro y morirá conmigo... sólo...»

VI. CONTEXTO HISTÓRICO EN LA NOVELA

A. La Revolución Mexicana

Encuentra sus antecedentes en el gobierno de Porfirio Díaz, soldado y político mexicano originario de Oaxaca y de ascendencia hispanomexicana. Abandonó su carrera religiosa para cursar la de derecho tras conocer a Benito Juárez. La invasión de México por Estados Unidos llevó a Porfirio al ejército. Demostró ser un competente jefe militar que alcanzó el grado de brigadier general en 1863. Puso fin al imperio de Maximiliano en 1867 y fue candidato a la presidencia por el partido Progresista. Inició su gobierno en 1877 y se vio obligado a entregar el poder en la primavera de 1911 a causa de las luchas revolucionarias de Emiliano Zapata y Pancho Villa. El gobierno de Porfirio Díaz significó para México una época de opulencia. Su política se orientó fundamentalmente a favorecer a los terratenientes y los grandes capitales industriales. Hubo prosperidad económica pero sus constantes reelecciones causaron el descontento en la naciente clase media. Los pobres no alcanzaron los beneficios de la riqueza y en esa condición fueron sensibles las dos figuras míticas de la revolución. La revolución mexicana fue constituida por una serie de luchas y revueltas cuyo propósito fue reformar el sistema político y social creado por Porfirio Díaz. No fue de carácter homogéneo sino más bien una serie de revoluciones y conflictos internos con distintos jefes políticos a la cabeza y contribuyó a la formación del México contemporáneo.

Simultáneas con las luchas de Villa y Zapata las figuras constitucionales que ocupan la presidencia de México durante el período de la revolución luego de Porfirio Díaz fueron: Francisco León de La Barra de mayo a noviembre de 1911, Francisco Madero vicepresidente del gobierno de Porfirio Díaz de noviembre de 1911 a febrero de 1913, Pedro Lascuráin por espacio de 45 minutos en febrero de 1913, Victoriano Huerta de febrero de 1913 a julio de 1914, Francisco Carvajal julio y agosto de 1914 y Venustiano Carranza de mayo de 1917 a mayo de 1920.

Francisco Madero desde la vicepresidencia propone iniciar un proceso de reforma más justa. Tras el descontento generado por el porfirismo, el partido antireeleccionario postula a Madero como candidato para las elecciones en 1910. Porfirio ordena apresarse a Madero y bajo fraude se postula nuevamente. Tras un gobierno provisional, Madero es electo presidente en octubre de 1911. De estos comienzos de la revolución surgen las dos grandes figuras; Pancho Villa y Emiliano Zapata. El primero al norte de México y el segundo al sur. Ambos buscan durante el período revolucionario, defender los intereses de los campesinos con el gobierno en turno, exigiendo la restitución de tierras y la reivindicación de sus derechos. Zapata es asesinado en una emboscada en 1919 y Villa luego de ser derrotado en 1915 por las tropas de Carranza y Obregón, continúa su lucha.

Pueden apreciarse aspectos del contexto histórico de México en las secuencias siguientes: en la 12ª, el relato se ubica en la época de Antonio López de Santa Ana presidente de México entre 1833 y 1855 y la época de Benito Juárez 1858-1872. A través de la voz de Ludivinia abuela paterna de Artemio se dan a conocer estos hechos históricos. Cuenta la forma en que adquieren -ella y su esposo- su caudal económico, gracias a los favores recibidos por amistad con Santa Ana y particularidades de su gobierno. Se revelan algunos datos que conducen a la época crítica que enfrentó Benito Juárez; quien sostuvo su gobierno admirablemente contra conservadores y franceses entre 1862 y 1867 peregrinando por el país, debido a que nunca reconoció al gobierno de Maximiliano. Juárez vivió una de las épocas más importantes para México, considerada por muchos historiadores período clave para la consolidación de la República. El período histórico que cubre su figura estuvo de 1858 a 1867 año en que Maximiliano es fusilado y Juárez entra triunfante a la ciudad de México y una reelección de 1867 a 1872.

La 8ª secuencia expone el contexto de 1915 y el fin del conocido ejército de Pancho Villa llamado "División del Norte". Los combates contra Villa son al mando de Venustiano Carranza y su general Álvaro Obregón y el escenario novelesco corresponde al relato de la prisión de Perales.

La 6ª secuencia se remonta al período final del gobierno de Plutarco Elías Calles 1924 a 1928. Su política anticlerical ocasionó la muerte de muchos sacerdotes. El padre Pro, personaje reconocido y apreciado por su apostolado entre los obreros, es asesinado en 1927. Se le culpó de haber participado en un atentado contra Obregón sin que tuviera nada que ver. Estas políticas dan lugar a la conocida rebelión de los cristeros a su vez responsable de la muerte de muchos combatientes.

La 5ª secuencia se ubica en el período final del gobierno de Álvaro Obregón Salido 1920 a 1924. Artemio es nombrado diputado federal, reconocimiento que le otorga Obregón por su fidelidad.

La 4ª secuencia en 1913 muestra la agitación que ha provocado el gobierno dictatorial y contrario a los intereses de la revolución, del general Victoriano Huerta. Junto a Félix Díaz sobrino de Porfirio y el embajador estadounidense se entrevistan para concretar un plan contra Madero. Éste es asesinado y Huerta asume la presidencia. Apoyado por los más conservadores, dos de las primeras medidas de Huerta fueron prohibir la libertad de prensa y la persecución de los movimientos obreros. Fue combatido y derrotado por el ejército de Villa. La victoria de Zacatecas en 1914 pone fin a la dictadura de Huerta.

Por último la 3ª secuencia en 1919, de nuevo hace referencia al período liberal de Benito Juárez y al final del gobierno de Venustiano Carranza.

Los hechos históricos están entrelazados a la ficción rovelesca. Son inseparables uno del otro. El texto muestra una clara intención de revelar los hechos y al mismo tiempo constituye una crítica a la condición de lo que fue la revolución y sus resultados. La figura de Artemio es símbolo de un personaje que representa la permeabilidad de una ideología altamente vulnerable al cambio. La corrupción y la ambición de poder de los gobiernos parece ser tan fuerte que contamina a los hombres tarde o temprano. Artemio es un personaje en creciente degradación moral que parece, muy pronto, haber olvidado su condición e ideales si alguna vez los tuvo. Es una figura altamente negociable.

No es el propósito de la novela sumergir al lector en la guerra revolucionaria de México y sus consecuencias. Sin embargo la forma en que Carlos Fuentes entreteje una cosa con la otra hace evidente el matiz desesperanzador que la novela deja como resultado.

Carlos Fuentes, informa a través de la voz del yaqui Tobías, algunas de las tragedias ocurridas a muchos mexicanos. Así lo demuestran los hechos relatados por él en la prisión de Perales antes de ser fusilado (2001:287):

«De cómo el gobierno les quitó sus tierras de siempre para dárselas a unos gringos. De cómo ellos pelearon para defenderlas y entonces llegó la tropa federal y empezó a cortarles las manos a los hombres y a perseguirlos por el monte. De cómo subieron a los jefes yaquis a un cañonero y desde allí los tiraron al mar cargados de pesas. El yaqui hablaba con los ojos cerrados. —Los que quedamos fuimos arrastrados a una fila muy larga y desde allá, desde Sinaloa, nos hicieron caminar hasta el otro lado, hasta Yucatán.»

Así mismo los ideales de la revolución no son satisfechos. Gonzalo Bernal simboliza a los intelectuales al servicio de las ideas revolucionarias con la esperanza de que sean fructíferas. Al parecer ambos bandos, el teórico representado por Bernal y el práctico por todos los combatientes que dieron su vida por una causa justa, concluyen: que son las altas cúpulas las que obtienen siempre los beneficios y que quizá ninguna revolución sea el mejor camino en ningún momento. En el mismo escenario, la prisión de Perales, Bernal concluye (2001:291):

«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, se expropiaba a los agiotistas, se liberaba a los presos políticos y se destruía a los viejos caciques. 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.»

La muerte de Artemio Cruz como obra literaria significa un hito en la narrativa hispanoamericana por la perfección de su técnica y desde el punto de vista histórico resulta un testimonio fiel a un siglo de vida histórica y política de México y de los mexicanos.

VII. CONCLUSIONES

1. Carlos Fuentes es un autor comprometido con la realidad social y política de México. Su vida en distintos países de Europa e Hispanoamérica, fruto de su carrera diplomática, le proporciona una visión más amplia de la realidad.
2. Antes del boom de la nueva novela, fueron los temas alrededor de la tierra los que predominaron durante las cuatro primeras décadas del siglo XX, producto del influjo realista europeo.
3. Los temas rurales son sustituidos por los existenciales y metafísicos en la nueva novela.
4. Las secuelas de las guerras mundiales y el influjo del surrealismo en el espíritu del hombre, dan lugar al salto cualitativo en la novela hispanoamericana de los años 60.
5. El relato lineal es sustituido por las constantes fracturas del tiempo y el narrador omnisciente en tercera persona es sustituido por la presencia de varias voces narrativas.
6. *La muerte de Artemio Cruz*, hasta su publicación en 1962, fue considerada la novela hispánica más revolucionaria en los aspectos técnicos.
7. La estructura triádica pronominal del relato en *La muerte de Artemio Cruz* marca distintos niveles de conciencia en el personaje narrador y alude a distintas temporalidades.
8. Algunas de las técnicas narrativas innovadoras presentes en la novela son el uso del monólogo interior en primera persona, el monólogo

autorreflexivo en segunda persona, la fractura del tiempo lineal, la narración de escenas simultáneas y el uso de técnicas cinematográficas.

9. Carlos Fuentes, en *La muerte de Artemio Cruz*, pone de manifiesto su visión desengañada respecto a los resultados de la revolución mexicana. Más de setenta años de la vida política de México son revelados con espíritu crítico.

10. Carlos Fuentes es considerado como uno de los autores más importantes del fenómeno literario conocido como “boom hispanoamericano” que revolucionó la narrativa.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

- Enciclopedia Hispánica 1995 4ª reimpresión. Kentucky, Editores Rand McNally & Company Vol. 12 Realismo y Vol. 10 Revolución mexicana.
- Espasa Diccionario 1994 *Sinónimos y Antónimos*. 2ª ed. Madrid, Editorial Espasa Calpe, S.A.
- Fuentes, Carlos 2001 *La muerte de Artemio Cruz*. 4ª ed. Madrid, Ediciones Cátedra
- Gómez Redondo, F. 1996 *La Crítica Literaria del Siglo XX*. Madrid, Editorial EDAF, S.A.
- González Boixo, J. 2001 Estudio introductorio, selección y notas. En *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Paz, Octavio 1994 *El laberinto de la soledad*. 3ª ed. México, D.F. Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V.
- Shaw, Donald 1999 *Nueva Narrativa Hispanoamericana*. 6ª ed. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Veiravé, Alfredo 1994 *Literatura Hispanoamericana*. Buenos Aires, Kapelusz Editora, S.A.
- www.wikipedia.com Orson Welles y Luis Buñuel Portolés.
- www.wikipedia.com Técnicas y guión cinematográfico.
- www.wikipedia.com La revolución mexicana.