



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

# **Pintura y Narrativa Histórica Latinoamericana en *La Muerte De Artemio Cruz* de Carlos Fuentes**

**Dora Sofía Cobos Mayorga**

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Humanidades

Maestría en Estudios Literarios

Bogotá, Colombia

2023

# **Pintura y narrativa histórica Latinoamericana en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes**

**Dora Sofía Cobos Mayorga**

Tesis de investigación presentada como requisito parcial para optar al título de:  
**Magister en Estudios Literarios**

Directora:  
Patricia Simonson

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Humanidades  
Maestría en Estudios Literarios  
Bogotá, Colombia  
2023

*A Lucy, la mujercita que me domestico*

## **Declaración de obra original**

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Este proyecto representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.

Dora Sofía Cobos Mayorga.

Fecha 10/ 01/2023

## **Agradecimientos**

Es cierto que en la vida pasamos por aventuras que pueden cambiarnos, a veces de forma tan profunda que nunca volvemos a ser los mismos. Al ver el objetivo cumplido con esta aventura llamada investigación, que no solo cambió mi manera de percibir la literatura, sino también me ayudo a descubrir mi fuerza y resiliencia, solamente se me ocurre una palabra: ¡gracias!

Gracias por el respaldo incondicional de Fredy Alexander Lugo, mi esposo, que estuvo a mi lado en los momentos difíciles, y de mi querida hija, Luciana, cuya paciencia fue puesta a prueba en incontables ocasiones. Gracias a los dos por creer en mis capacidades y por no permitir que me rindiera, gracias por su tiempo y por su amor.

Gracias a mi hermana Yaneth Cobos, por su ayuda, complicidad y generosidad, gracias por el estimulante y cálido ambiente de discusión que aclaraba mis ideas.

Le agradezco enormemente a una mujer a la que admiro profundamente, mi Directora de tesis, Patricia Simonson, por su dedicación y paciencia, sin sus palabras y correcciones precisas no hubiese podido lograr llegar a esta instancia tan esperada. Gracias por su guía, por su ayuda y todos sus consejos, es incontable todo lo que he aprendido con su orientación como docente y directora.

Finalmente, solo me resta darle gracias a Dios por tantas bendiciones recibidas, por la fuerza y la fe que me ha dado y por mis padres que con sus esfuerzos sentaron las bases de la mujer que soy y que hoy sube otro peldaño más de aprendizaje.

## Resumen

### **Pintura y narrativa histórica Latinoamericana en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes**

La presente tesis muestra las formas en las que la relación intertextual e intermedial entre pintura y narrativa histórica latinoamericana facilitan en *La muerte de Artemio Cruz*, la construcción de un discurso crítico sobre la Revolución mexicana. Lo anterior a partir del análisis de la construcción narrativa y temporal que favorece la aparición de múltiples perspectivas de la realidad. En el primer capítulo se ve cómo la novela de Fuentes entabla un diálogo con el estilo plástico de la pintura cubista, y de pintores como Piero della Francesca y Diego Velázquez para proponer una lectura crítica de la historia, que no solo hace partícipe al lector de la construcción narrativa, sino que además favorece la visión múltiple de la realidad. De esta manera se percibe cómo desde la misma estructura el autor logra desmitificar muchos de los presupuestos ideológicos perpetuados y glorificados por escuelas artísticas como el muralismo mexicano. En el segundo capítulo pudimos evidenciar cómo el espejo como elemento pictórico despliega la propuesta temporal del autor al generar la sensación de multiplicidad de espacios tiempos. Pudimos por consiguiente evidenciar la perspectiva crítica temporal que maneja Fuentes sobre la historia oficial, vista como un proceso lineal que anula el pasado y solo ve hacia el progreso. Finalmente, y teniendo en cuenta la relación que entabla la obra de Fuentes con el arte barroco se analizó la relación entre la experiencia del protagonista y el género de la pintura vanitas. Pudimos ver que la novela se encuentra enmarcada dentro de una imagen netamente propia de la vanitas en cuanto resalta la transitoriedad y caducidad de lo humano.

**Palabras clave:** Pintura, Narrativa histórica, Intermedialidad, Écfrasis

# Abstract

## **Painting and Latin American historical narrative in *La muerte de Artemio Cruz* by Carlos Fuentes**

This research pretended, besides to find intertextual and intermedial relationships between Painting and Latin American Narrative, to establish the way these relationships helped the author of *La Muerte de Artemio Cruz* to create his critical discourse about the Mexican Revolution. It was required to analyze the temporal construction technique in the narrative of the novel since it promotes the expression of multiple perspectives about a subject. The first chapter deals with the way in which Carlos Fuentes established a dialogue between his novel and Cubist painting, with painters such as Piero Della Francesca and Diego Velázquez especially, in order to open a critical reading of that part of the Mexican history but, not only to involve the reader on the narrative construction; also to bring together multiple points of view about the matter. The result left the perception that the author tries and gets to demystify some old and glorified ideological presumptions that, about the revolution, some art schools in Mexico such as The Muralism have promoted. On the second chapter of this document, it became evident the fact that the painting technique of the mirror helped the author to create a temporal proposal which pretends to generate in the reader the sensation of being in multiple locations and times. Thus, it was possible to evidence the temporal and critical perspective that Fuentes had about the official history which is commonly seen like a lineal process that annuls the past in order to only look forward to progress.

**Keywords: Painting, Historical narrative, Intermediality, Ekphrasis**

# Tabla de Contenidos

Índice de Figuras .....	X
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	
Fuentes, Picasso, Velázquez y della Francesca: fragmentación y múltiples puntos de vista en <i>La muerte de Artemio Cruz</i> .....	8
1.1. Fragmentación y múltiples perspectivas: una nueva forma de presentar la realidad.....	13
1.2. Voces narrativas en <i>La muerte de Artemio Cruz</i> , un diálogo con la pintura de Piero della Francesca y Diego de Silva Velázquez.....	29
CAPÍTULO II	
<i>La muerte de Artemio Cruz</i> : tiempo, narrativa y pintura.....	56
2.1. El espejo multiplicador de espacios y perspectivas temporales: fragmentación y totalidad temporal en <i>La muerte de Artemio Cruz</i> .....	59
2.2. La Historia dentro de la historia: una lectura crítica de la historia mexicana en <i>La muerte de Artemio Cruz</i> .....	66
2.3. Pensamiento y pintura <i>vanitas</i> en <i>La muerte de Artemio Cruz</i> .....	74
CONCLUSIONES.....	87
BIBLIOGRAFÍA .....	90

# Índice de Figuras

Figure 1 Pablo Picasso. La mujer que llora. (1937). Pintura al aceite .....	18
Figure 2 Pablo Picasso. Guernica (1937). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España .....	18
Figure 3 Pablo Picasso. Las señoritas de Aviñón. (1907). Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Moderno de Nueva York .....	19
Figure 4 Pablo Picasso. Guernica (1937). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España .....	27
Figure 5 Piero della Francesca, Leyenda de la Vera Cruz. El sueño de Constantino, 1450-1465. Fresco. San Francisco, Arezzo, Italia .....	30
Figure 6 Piero della Francesca. Leyenda de la Vera Cruz. Batalla de Heraclito y Cosroes. (450-1465). Arezzo, Italia .....	30
Figure 7 Piero della Francesca. Leyenda de la Vera Cruz. Exaltación de la cruz. (1450-1455). Fresco. San Francisco, Arezzo, Italia .....	31
Figure 8 Piero della Francesca. Leyenda de la Vera Cruz. Muerte de Adán. (1450-1455). Fresco. San Francisco, Arezzo, Italia .....	31
Figure 9 Diego de Silva Velázquez. Las meninas. (1656). Óleo sobre tela, 316x276cm. Museo del Prado, Madrid, España.....	32
Figure 10 Auguste Renoir, El columpio (1876). Óleo sobre tela.....	34
Figure 11 Diego Rivera: Serie Historia de México. El mundo de hoy y de mañana. Fresco. (1929-1935). Muro sur, Palacio Nacional, México .....	51
Figure 12 Pieter Brueghel el Viejo. El triunfo de la Muerte. (1562). Óleo sobre tabla. 117 cm × 162 cm. Museo del Prado, Madrid, España.....	58
Figure 13 Jan van Eyck. El matrimonio Arnolfini. (1434). Óleo sobre tabla. 82 cm × 60 cm. National Gallery, Londres, Reino Unido.....	60
Figure 14 Antonio de Pereda. Alegoría de la vanidad (1632-1636). Museo de Historia del Arte de Viena.....	78
Figure 15 Abraham van Beyeren. Naturaleza muerta de un banquete con un ratón. (1667). Óleo sobre lienzo. Museo de Arte del Condado de Los Ángeles.....	81
Figure 16 Pieter Claesz. Bodegón. (1627). Museo del Prado .....	82

# INTRODUCCIÓN

*Sin tener cómo huir de este último acto, sin duda el más difícil en la comedia de su vida le resta la necesidad imperiosa y fatal de arrancar de su íntimo palabras sinceras y verdaderas: entonces cae la máscara y queda el hombre.*

Montaigne

Enfrentarse a la novela *La muerte de Artemio Cruz* implica involucrarse en una doble búsqueda, con esto quiero decir que la búsqueda interior del personaje para recuperar los fragmentos de su pasado es directamente proporcional a la búsqueda que el lector se ve comprometido a realizar de los fragmentos que conforman la identidad del personaje y el rol de éste, no sólo en la novela sino en la Historia. Tanto personaje como lector se encuentran ante un laberinto lleno de incertidumbres, dualidades, decepciones, cuestionamientos, que giran alrededor de la necesidad de desentrañar la vida íntima del personaje y paralelamente la identidad colectiva de un país.

Prisionero de la enfermedad, el protagonista de la novela pasa a ocupar el lugar central dentro de una habitación donde lo vemos en su lecho de muerte. En este restringido espacio escénico en el cual interactúan unos pocos personajes, al personaje principal lo convoca la memoria a emprender un proceso de auto-reflexión cuyo carácter a la vez lúdico e inquisidor llevará al lector a descubrir que detrás de ese cuerpo fracturado, débil, moribundo, se esconde el pasado y el presente de un movimiento revolucionario traicionado. Entonces se nos va descubriendo a manera de rompecabezas un personaje ficticio que se convierte en símbolo de un mundo nuevo nacido de un hecho histórico: la Revolución mexicana.

Estamos ante lo que la crítica llamaría una novela histórica, o mejor, para ir delimitando más la temática, ante una novela enmarcada dentro de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana.

La novela histórica en Latinoamérica surge a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Como lo afirma Aínsa (1994), la novela histórica decimonónica se convirtió en una clave para “configurar nacionalidades emergentes” (25) contribuyendo en la consolidación de los proyectos independentistas y de procesos de memoria para el pueblo, con el fin de promover intereses y valores identitarios (16). Por su parte Noé Jitrik (1995) afirma que la novela histórica del siglo XIX fue una típica y clara respuesta a una crisis específica que involucró a la sociedad y a los individuos y que pudo ser definida o descrita mediante dos pulsiones: primero, el deseo de reconocer el proceso de independencia, cuya racionalidad no se percibía clara; y segundo, la persecución de una definición de identidad (20).

A pesar de que, como lo menciona María Cristina Pons (1995), a principios del siglo XX la producción de estas novelas históricas se vio reducida, se puede decir que aquellas tensiones tan profundas que plantea Jitrik continuaban incubándose en la sociedad y en el imaginario de los escritores latinoamericanos y el género no quiso morir. En medio del fracaso de las promesas revolucionarias, y en plena consolidación de las dictaduras militares, crisis tras crisis, la narración histórica resurgió, protagonizando el nuevo panorama literario de Latinoamérica. Los escritores entonces plantearon una nueva propuesta estética, fruto de un largo proceso de innovación narrativa, llamada “Nueva Novela Histórica” (10).

Esta tendencia, en términos muy generales, sobresalió por su actitud irreverente, por su oído agudo frente a los silencios y omisiones de la Historia oficial. Pons afirma, además, que en estas nuevas manifestaciones literarias la política pasó a ser un factor importante, en tanto que la novela cuestionó las estructuras de poder y sus mecanismos legitimadores (70).

Por otro lado, Fernando Aínsa (1994) manifiesta, en relación con la deslegitimación de la Historia oficial, que en la Nueva Novela Histórica se vertebran con mayor eficacia los grandes principios identitarios americanos y se solidifican mejor las denuncias sobre las versiones oficiales de la historiografía; ya que en la libertad que da la creación se llenan vacíos y silencios; y se pone en evidencia la falsedad de un discurso (27).

De la misma manera, Seymour Menton (1993) determina ciertas características que definen la Nueva Novela Histórica, como lo son la representación de algunas ideas filosóficas como la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad o el carácter “imprevisible” o “cíclico” del devenir humano en el tiempo. Otra característica que menciona el autor es la intertextualidad, en cuanto a la referencia de otros textos u obras en el ejercicio de la re-escritura (42-43).

Fernando Aínsa (1991), asumiendo los rasgos que propone Menton, destaca también la superposición de tiempos históricos diferentes. “Hay un tiempo novelesco, presente histórico de la narración, sobre el cual inciden otros tiempos. Las inferencias pueden ser del pasado, pero también del futuro en formas anacrónicas deliberadas” (84). Por su parte, María Cristina Pons (1995) apunta otras tantas estrategias narrativas de estas nuevas novelas históricas: la presencia de una fragmentación de los discursos y los sujetos de dichos discursos, la coexistencia de diferentes puntos de vista; el desdoblamiento de identidades y los juegos especulares entre otros. Además, habla de la ficcionalización de los personajes históricos, que consiste en desacralizar los grandes héroes que ha construido la Historia oficial, al mostrarlos en una dimensión más humana, en ocasiones irónica y hasta grotesca.

Lo anterior nos lleva a la reflexión que el punto en común entre los diferentes críticos es que la Nueva Novela Histórica busca nuevos caminos, nuevas estrategias para narrar o para

explorar la Historia, dejando de lado la reconstrucción idealizada de hechos y figuras del pasado y la recuperación de los sucesos tal y como se dice que sucedieron. Es claro que una de las intenciones en *La muerte de Artemio Cruz* es descubrir la condición humana del personaje histórico, mostrándolo como ser humano contradictorio y ambivalente.

Según los críticos anteriormente mencionados, algunos de los recursos narrativos utilizados en la Nueva Novela Histórica para desmitificar el pasado son: la fragmentación y los diversos puntos de vista; la superposición de tiempos y el uso del tiempo cíclico; y la intertextualidad como la inserción y diálogo con otros textos, así como los juegos especulares. *La muerte de Artemio Cruz* no se queda atrás en el uso de estas estrategias. De hecho, se puede afirmar, sin temor a equivocaciones, que en esta novela estos recursos son los más importantes en la (re)escritura y desmitificación de la historia de la Revolución Mexicana.

Ahora bien, en este ejercicio investigativo veremos cómo en *La muerte de Artemio Cruz*, la fragmentación, el uso de diferentes puntos de vista, la superposición de tiempos, el uso de juegos especulares, son estrategias narrativas que se implementan en gran medida por medio de la inclusión de las artes visuales dentro de la narrativa, específicamente la pintura cubista, expresiones artísticas de Piero della Francesca y Diego Velázquez; y la simbología de la pintura barroca en especial del género de los *vanitas*. Dicho ejercicio investigativo mostrará como la novela en diálogo con la pintura logra no solo plantear múltiples perspectivas sobre la realidad, sino también convertirse en parte de la temática de la obra y finalmente afectar la forma de la novela.

De lo anterior, se puede afirmar que el lector de *La muerte de Artemio Cruz* puede encontrar la lectura más productiva asumiendo y reconociendo la interacción dialógica y creadora,

incluso lúdica, entre texto verbal y objeto plástico,<sup>1</sup> lo que nos llevará a analizar cómo funciona la presencia del arte visual en la novela . En este punto es pertinente hacernos las preguntas: ¿cómo se presenta la pintura en *La muerte de Artemio Cruz*?, ¿A partir de qué estrategias discursivas? y ¿Qué efecto generan dichas estrategias en el lector?

Para responder estas preguntas, dividiremos nuestra exposición en dos capítulos. El primero de ellos tendrá como eje principal la articulación de la pintura cubista con la construcción fragmentaria de la obra como estrategia narrativa que promueve la aparición de múltiples puntos de vista. Además, asumiendo que la misma reflexión sobre la multiplicidad de puntos de vista no solo la maneja el cubismo, sino que además fue ya trabajada en el arte, analizaremos la conexión de la novela de Fuentes con obras como los frescos de Arezzo de della Francesca y *Las meninas* de Velázquez, a la luz de los ensayos del mismo Fuentes sobre sus percepciones del arte plástico. Para esto se examinarán conceptos que se estudian en sus trabajos como la construcción de múltiples puntos de vista en la pintura a partir de la inclusión del espectador, aspectos que trascienden a la narrativa verbal por mediación del lenguaje y el uso del punto de vista múltiple en la novela. Conjuntamente en este capítulo se definirán, en un primer momento, conceptos clave como écfrasis y lectura iconotextual como herramientas que favorecen el ejercicio intertextual e intermedial. Resaltando el carácter fragmentario de la novela como producto de un conocimiento previo del escritor sobre lo

---

<sup>1</sup> Ahora bien, es importante aclarar, en este punto, que en la novela de Fuentes las pinturas no aparecen de forma material; es decir, el texto no se acompaña de ilustraciones. Sin embargo, la presencia de la pintura adquiere diversas manifestaciones en la obra. Aparecen, por un lado, menciones a diversos pintores y de manera implícita obras como: las pinturas de la terminal de Saint Lazare (1887) de Monet, la pintura de La vista de Toledo (1604-1614) de El Greco, *El columpio* (1876) de Pierre Renoir. Por otro lado, es importante para esta investigación la presencia de referentes estéticos y simbólicos del cubismo y el arte barroco

visual, analizaremos el papel del lenguaje que abarca la construcción sintáctica, la construcción narrativa y la reconstrucción de la historia.

El segundo capítulo, por su parte, analizará el entramado temporal que construye el autor en la novela para así comprender la relación que narrativa y pintura establecen con la historia de México. Lo que llevará a reflexionar sobre un conjunto de circunstancias históricas del país presentes en la novela y develadas por medio del proyecto creativo del autor.

Para cumplir con este objetivo se realizará una exposición sobre la intervención del tiempo en la organización de la narración y sobre el papel del espejo en la pintura barroca y en la novela. Para esto se tomará el motivo del espejo como artificio dotado de propiedades multiplicadoras de espacios-tiempos, que favorece no solo la aparición de una alternativa creativa y subversiva para reflexionar sobre algunas circunstancias de la historia de México, sino además una lectura iconotextual, donde la representación del tiempo en la novela crea una *vanitas* verbal que supera la dominación de las narrativas culturales occidentales y el tiempo lineal de la historia.

Este análisis se llevará a cabo por medio de una selección de pasajes donde se evidencia no solo la ruptura de la organización cronológica progresiva de los sucesos narrados sino la conexión que tienen estos quiebres con la historia de México. Teniendo en cuenta que la trama central de la novela gira alrededor de la muerte del personaje, a su vez, se realizará una exploración de apartados en la novela donde se muestran, traducen y reconfiguran símbolos propios de las *vanitas*<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> “*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Así comienzan los versículos del Eclesiastés (1,2) en el Antiguo Testamento, configurando una de las frases más definitivas a la hora de señalar la mentalidad que propició, en el ámbito de la pintura barroca europea, una modalidad pictórica llamada *vanitas*. La gran época de las *vanitas*

Los dos capítulos que constituyen este proyecto de investigación tienen como objetivo apoyar la tesis de que *La muerte de Artemio Cruz* propone una nueva forma de ver la historia de la Revolución Mexicana por medio de la relación intermedial que establece con la pintura y con las filosofías y pensamientos que subyacen en cada manifestación artística expuesta.

Esta investigación constituye, sino el primer estudio sobre la relación del autor con la pintura, sí el más sistemático, y propone un método de lectura original consciente de que una lectura iconotextual de la novela de Carlos Fuentes no solo enriquece la misma abriendo la lectura a múltiples efectos sensoriales, sino que además reconoce las múltiples inquietudes del autor por el arte en sus más amplias manifestaciones.

---

es la época barroca, momento en que se desarrolló en Europa y especialmente en España una literatura trascendente y profunda, en la que se insiste en recordar y advertir la condición pasajera de la existencia, la pronta llegada de la muerte y la necesidad de preparar el alma para este trance. Existe pues en el barroco un amplísimo repertorio de fuentes literarias, que incidieron sobre la pintura de *vanitas*, configurándose así imágenes que continuamente señalan el *memento mori*, el recordar que se ha de morir y que por ello es inútil acumular el poder, la riqueza y la sabiduría; evocan también que la belleza es efímera y el placer fugaz, porque todo será destruido sin remisión. (Valdivieso, 2002, 19,20)

# CAPÍTULO I

## Fuentes, Picasso, Velázquez y della Francesca: fragmentación y múltiples puntos de vista en *La muerte de Artemio Cruz*

*Como Cervantes en el Quijote, Velázquez en Las Meninas aprovecha las restricciones de su tiempo y espacio no sólo para burlarlas... sino para crear al lado de la verdad ortodoxa o revelada, otra realidad, ésta fundada en la libertad de la imaginación*

Carlos Fuentes

A esta idea de Fuentes, extraída de su libro *En esto creo*, agregaré la siguiente posición: aunque la Historia oficial exponga un punto de vista único, la literatura y la pintura han sido llamadas a multiplicar los puntos de vista. Como ya se había mencionado en la introducción, la pintura en *La muerte de Artemio Cruz* favorece la construcción de una historiografía crítica sobre algunos aspectos históricos de México, como la Revolución.

Sin embargo, para sostener esta afirmación es importante aclarar, primero que todo, el modo en que la pintura entra en diálogo con la narrativa de *La muerte de Artemio Cruz*. Primero que todo cabe aclarar que la pintura tiene varias representaciones dentro de la novela. El autor alude a pintores como Monet con cuadros como los referentes a la terminal de Saint Lazare, también se alude a *El columpio* de Renoir, y finalmente a El Greco con sus pinturas de Toledo. Sin embargo, en la novela de Fuentes la pintura no aparece designada como objeto plástico preciso dentro del texto verbal ni tampoco tiene presencia material, como sí ocurre en el cómic o la novela gráfica. Sin embargo, como afirma Luz Aurora Pimentel (2012), la

pintura existe en la obra como el término de un proceso de semiotización. De tal forma, la manifestación del objeto plástico se lleva a cabo a partir de los indicios que ofrece el texto, pero también “y de manera muy significativa a partir del saber de una época y de la enciclopedia cultural” compartida con el lector (Pimentel, 2001, 112).

Si bien es cierto que la pintura y los textos verbales organizan el plano del contenido de maneras diferentes, también “esas dos estructuras de contenido convergen en la enciclopedia propia a una cultura dada... a la que se subordinan tanto la semántica lingüística como los repertorios de tipos icónicos” que se convierten en referentes visuales (113). En la novela de Fuentes dichos referentes visuales aparecen “traducidos” al lenguaje verbal y presentados a través de las voces narrativas. En palabras de la autora, ciertos textos establecen una relación tanto referencial como representacional con un objeto plástico (Pimentel, 2012, 307).

Más adelante seguiré insistiendo en las implicaciones históricas e ideológicas de la relación entre la pintura y lo verbal en *La muerte de Artemio Cruz*, teniendo en cuenta el pasado que allí se representa. Hablaré, específicamente, de una de las circunstancias históricas que abarca la novela: La Revolución mexicana. Por ahora, es importante saber que la práctica retórico-discursiva trabajada por Pimentel se denomina écfrasis<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> El uso de la écfrasis es el mecanismo por el cual el texto verbal se relaciona con la pintura cubista en *La muerte de Artemio Cruz*. Luz Aurora Pimentel diferencia tres tipos de écfrasis: écfrasis referencial, cuando el objeto plástico evocado tiene una existencia material autónoma, independiente del texto en el que se menciona; de écfrasis nocional cuando el objeto representado solamente existe en y por el lenguaje; y por último de écfrasis referencial genérica que aparece en textos ecfásticos que, sin designar un objeto plástico preciso, proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista (Pimentel, 207). Es este último el tipo de écfrasis que manejamos con más frecuencia en este análisis, pues, aunque en ciertas ocasiones como ya se mencionó aparecen descripciones literales que remiten a un cuadro concreto generando la écfrasis, en otras ocasiones por lo general no se describe un objeto plástico preciso, sí no se alude a su estilo.

Cabe resaltar que el término de écfrasis ha cambiado a lo largo del tiempo. Como menciona Pimentel, la definición de este término se remonta hasta los “*Progymnasmata* de los siglos I al V d.C, en especial en los manuales que proliferaron durante la llamada Segunda Sofística” (307). La écfrasis tenía una virtud particular que consistía en su capacidad de describir vívidamente un objeto, hasta un grado tal que el oyente pudiera “ponerlo ante sus ojos” (307). Esta cualidad de la écfrasis se denominaba *enargeia*. Sin embargo, con el pasar del tiempo, la definición de la écfrasis se limitó a la descripción de “objetos plásticos de tipo figurativo” (307), es decir, pinturas, esculturas, grabados, etc. De ahí que la écfrasis, en la crítica literaria contemporánea, se redujera a la “representación verbal de un objeto plástico” (307).

Sin embargo, como ya se mencionó, aunque en la écfrasis no está presente lo visual de forma directa, la representación verbal del objeto plástico (pintura) constituye una interacción compleja entre dos sistemas semióticos. En la écfrasis, el objeto plástico se lee, representa y (d)escribe como si fuera un texto (308), lo que permite comprender la écfrasis como un ejercicio intertextual. El otro semiótico de la palabra (el objeto plástico citado) es incorporado, en forma de texto, al discurso verbal que intenta representarlo; pero en el proceso de incorporación, lo visual, además de ser transformado y reorganizado, transforma lo verbal añadiendo cualidades que son del orden de lo icónico (309). El resultado es un *iconotexto*, como lo explica Pimentel, “un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual” (309). La autora aclara que, si bien el concepto de *iconotexto* designa la yuxtaposición intermedial de texto e imagen, “ciertos textos... se construyen como verdadera invitación a una lectura que trasciende de lo intermedial a lo iconotextual” (310).

*La muerte de Artemio Cruz*, si bien es un texto que permite y ha permitido múltiples interpretaciones y lecturas, es uno de esos textos donde la relación entre texto verbal y visual

genera una interacción creadora de nuevos sentidos. De tal forma la pintura como referente extratextual pasa a un primerísimo plano y es parte sustancial del significado del texto. Es así como la novela de Fuentes nos invita a seguir los indicios textuales y narrativos que nos permiten el encuentro con el otro texto (pinturas del cubismo, de Della Francesca y de Velázquez) y así propiciar la construcción de nuevos significados. Lo que implicaría aceptar, a la hora de enfrentarnos como lectores a la novela, la existencia de una competencia lectora iconotextual que incluya los posibles procesos de entrecruzamiento y reelaboración entre textos de distintos sistemas semióticos, en este caso la pintura.

Desde esta perspectiva, como indica Susana Onega (1997), el proceso de lectura no se percibe como un ejercicio aislado, sino como un espacio de diálogo, de interacción, diacrónicamente acumulativo, dinámico y variado, en el que cada texto, además de ser considerado como resultado de su propia realidad, ha de ser entendido a partir del modo en que interactúa, contradice, influye, imita, transgrede, subvierte, parodia; en fin, dialoga de modo diverso con otras creaciones artísticas (11-12).

Teniendo en cuenta lo anterior, los objetivos de este capítulo son: primero, identificar la articulación entre texto verbal y visual presente en *La muerte de Artemio Cruz* a partir de los indicios textuales y las estrategias narrativas que propone el autor; y segundo, mostrar el modo en que esa lectura iconotextual contribuye a la construcción de un discurso crítico sobre la historia de la Revolución mexicana.

Para cumplir con estos objetivos, primero analizaré el uso de la fragmentación del lenguaje (que abarca la construcción sintáctica, la construcción narrativa y la reconstrucción de la historia) como estrategia narrativa y procedimiento crítico que descompone la narrativa, y, por otro lado, realza la técnica visual en formas fracturadas y fragmentadas propias del

cubismo. Lo que llevará a pensar en qué medida el autor, a través de esta estrategia, podría estar cuestionando los discursos historiográficos oficiales por medio de la relación intermedial e intertextual entre pintura y literatura.

En ese contexto estudiaré obras como *Las señoritas de Aviñón* (1907), *La mujer que llora* y *Guernica* (1937) de Pablo Picasso. Analizaré entre otras cosas las nuevas formas del lenguaje plástico que presentó la pintura cubista en cuanto procesos iconográficos que descomponen o sintetizan las figuras. También se buscarán relaciones entre los elementos iconográficos presentes tanto en las obras pictóricas como en la obra verbal.

Continuaré con el papel de las voces narrativas y el punto de vista, mecanismos narrativos que en ocasiones se perciben como efectos visuales en la técnica narrativa de Fuentes y que favorecen no sólo la reconstrucción de la historia del personaje, sino también la confirmación de que no hay una única forma de ver las cosas, ni mucho menos de representarla.

1. De la mano con lo anterior y teniendo como premisa que la misma reflexión sobre la multiplicidad de puntos de vista no solo la maneja el cubismo, sino que ya fue ampliamente investigada y trabajada en la Historia y en el arte por pintores como Piero della Francesca y Diego Velázquez, analizaremos la conexión de la novela de Fuentes con obras como los frescos de Arezzo de della Francesca y *Las meninas* de Velázquez , a la luz de los trabajos *En esto creo* (2002), y *Viendo visiones* (2006) de Fuentes, donde se perciben las inquietudes que ha tenido el autor sobre la creación artística a su vez que revela las obsesiones que lo persiguen con las pinturas de Piero della Francesca y Diego Velázquez . Para esto se examinarán conceptos que se estudian en sus libros como la construcción de múltiples puntos de vista, a partir de la inclusión del espectador y el juego

de planos. Aspectos que trascienden a la narrativa por mediación del lenguaje narrativo y el uso del punto de vista múltiple en la novela.

## **1.1. Fragmentación y múltiples perspectivas: una nueva forma de presentar la realidad**

En *La muerte de Artemio Cruz* una de las principales estrategias narrativas es la desestructuración formal del relato, la cual aparece durante toda la obra y se manifiesta desde la alteración de la sintaxis<sup>4</sup>; la estructura narrativa, las voces narrativas, la construcción del personaje y, como veremos en el segundo capítulo desde la estructuración del tiempo en la narración. De esta manera la misma disposición de las oraciones y frases en algunos apartados de la obra manifiestan, como ya se mencionó, alteraciones sintácticas, donde el lenguaje se presenta fraccionado. La fragmentación del lenguaje muestra las condiciones de lectura que guían todo el recorrido de la obra.

TÚ, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo. Sólo quisieras recordar, recostado allí, en la penumbra de tu recámara, lo que va a suceder: no quieres prever lo que ya sucedió (Fuentes, 2007, 16).

Como se ve en la anterior cita, la fragmentación se vislumbra desde los primeros apartados, en especial en la aparición de la segunda voz narrativa (Tú), en la estructuración de las oraciones que construye el personaje. Como se ve en la cita se entremezclan los tiempos

---

<sup>4</sup> En este capítulo nos referimos a la sintaxis del texto narrativo: sintaxis es aquí la realización expresiva de la ilación narrativa del discurso, que se manifiesta en los modos de relación entre los distintos segmentos de contenido. Clave de esta estructura expresiva son los nexos articulatorios y el ritmo prosódico; este último es el que delimita las unidades articuladas en el sistema sintáctico. En nuestro ejemplo, contribuyen la secuencia creada por los tiempos verbales que contribuyen a la desestructuración formal del relato.

verbales pasado y futuro. En la secuencia no hay coherencia verbal. Este tipo de oraciones aparecen de forma reiterativa y determina la narración fragmentaria de la obra. Así también encontramos en la obra constantemente el adverbio (Hoy) utilizado para presentar hechos del futuro:

hoy recordarás la mitad que dejaste atrás: el destino te encontrará: bostezarás: no hay que recordar:  
bostezarás: las cosas y sus sentimientos se han ido deshebrando, han caído fracturadas a lo largo del camino: allá, atrás, había un jardín: si pudieras regresar a él, si pudieras encontrarlo otra vez al final:  
bostezarás: no has cambiado de lugar: (22)

La desestructuración narrativa es muy recurrente durante toda la novela en especial en los apartados donde el caos del subconsciente del personaje es más latente. Entonces aparecen de manera inconexa fragmentos procedentes del pasado mezclados con vivencias presentes de la agonía.

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

—¿Qué dices? No hables. No te canses. No te entiendo.

—Quisiera regresar allá, Catalina. Qué inútil. (15)

En dichos apartados como se puede ver se mezclan fragmentos de recuerdos representados en pequeñas frases, aparentemente descontextualizadas, que se repiten en cada apartado<sup>5</sup>.

Dichos usos de la sintaxis del texto no solo resaltan la fragmentariedad de la obra, sino que generan el efecto de dispersión del personaje, que lleva a realzar su decadencia. De alguna manera lenguaje narrativo y personaje se corresponden pues el lenguaje ayuda al lector a

---

<sup>5</sup> Frases como “—Quisiera regresar allá, Catalina. Qué inútil.”, “Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo” son frases que se repiten en cada uno de los apartados de la voz del Yo y del Tú y generalmente aparecen sueltas fuera de cualquier contexto dentro del texto general, creando el efecto fragmentario, que en sí se genera a través de las decisiones narrativas del autor.

generar la imagen del sujeto quebrado. Imagen que favorece también la lectura crítica de la historia, en cuanto los quiebres narrativos también logran mostrar apartados de la Historia de México.

El viaje a Sonora lo habrás hecho en un automóvil —Volvo 1959, placas DF 712— porque algunos personajes del gobierno habrían pensado ponerse muy pesados y tú deberías recorrer todo ese camino a fin de asegurarte de la lealtad de esa cadena de funcionarios a los que has comprado... (41)

En este apartado la sintaxis textual de la obra se ve trastocada en la medida en que se entremezclan el futuro y el pasado. En estos apartados no se sabe a ciencia cierta si se habla de sucesos que ya se realizaron o sucederán. Con el tiempo el lector entiende que los tiempos del futuro enmarcan acontecimientos históricos ya realizados. Sin embargo, el efecto que produce esta alteración narrativa es de develamiento de sucesos históricos.

Para Ignacio Ruiz Pérez (2019), narrar en Fuentes se convierte en un procedimiento crítico y deconstructivo que empieza por descolonizar el lenguaje, es decir, apropiarse de él y descomponerlo hasta su gramática esencial. Es entonces la particular forma del autor de usar el lenguaje una de las estrategias para llenar los vacíos de la historia, para reflexionar de manera pertinente sobre la historia de México, para contar la nación, imaginarla, “ir a contrapelo de las narrativas oficiales y de sus mecanismos opresivos a partir de la subversión de un lenguaje otorgado (el español, en este caso) en cuya sintaxis y significados permanecen aún los signos de la Colonia” (242). Para Ruiz hay incluso en la narrativa fragmentaria de Fuentes una radicalidad similar a la emprendida desde la poesía por el modernismo hispanoamericano, que se consolida después por medio de las vanguardias. La desacralización del lenguaje compone un linaje literario crítico (de Borges a Rulfo, y de Carpentier a Cortázar) que Carlos Fuentes habrá de reconocer sin ambages en *La nueva*

*novela hispanoamericana* (1969), y en el que el autor mexicano habrá de ubicar su propia obra (242).

Ahora bien, esta radicalidad que menciona Ruiz en la narrativa de Fuentes es la misma que caracteriza la pintura cubista, la cual propuso en su momento una auténtica ruptura con el arte occidental que, hasta entonces, se basaba en la imitación de la naturaleza y en una idea única de belleza. Morales (2015), en su *Diccionario visual de términos de arte*, caracteriza el cubismo como una representación de la realidad mediante el empleo dominante de elementos geométricos, resultados del análisis y la síntesis. Y más adelante nos aclara que los objetos no se representan como “son” o como se “ven”, sino como han sido concebidos por la mente, que los deconstruye en sus formas geométricas esenciales, orientando la atención al lenguaje plástico, la observación y el análisis (104). Por su parte López (1984) afirma que, hasta el momento, los pintores habían expresado las dos dimensiones mediante la utilización de los principios y las técnicas de la perspectiva. Los pintores cubistas negaban esta solución, que consideraban como un falseamiento, y trataban de expresar el volumen y el espacio mediante una superposición de planos, representando a la vez las partes vistas y las ocultas o descomponiendo y yuxtaponiendo el color y la forma.

Si pensamos en el cubismo en los términos de Morales como una pintura que promueve la fragmentación y descomposición de los planos y perspectivas (104), la narrativa fragmentaria de la obra de Fuentes se encontraría estableciendo relaciones referenciales y representacionales<sup>6</sup> con una tendencia artística plástica particular (Pimentel, 2012, 206) en este caso puntual con la pintura cubista.

---

<sup>6</sup> Existen textos, como lo menciona Pimentel, que presentan indicios textuales que facilitan que el lector construya un complejo referencial intertextual e intermedial que incluye, por ejemplo, pinturas e incluso

En la novela de Fuentes aparecen representaciones descriptivas que resaltan, no solo las habilidades narrativas y la experiencia del autor con el lenguaje, sino su conocimiento sobre pintura, concretamente, sobre las técnicas propias del cubismo y en especial de “su modo de ver” y dislocar la perspectiva de la realidad, de fragmentarla en planos, de descomponerla para analizarla. Desde el primer segmento narrativo, Fuentes (2007) presenta una descripción de Artemio y muestra el rostro de la agonía a través del lenguaje fragmentado, lo que genera que el lector se involucre en la angustia del personaje:

Soy este ojo abultado y verde entre los párpados. Párpados. Párpados. Párpados aceitosos. Soy esta nariz. Esta nariz. Esta nariz. Quebrada. De anchas ventanas. Soy estos pómulos. Pómulos. Donde nace la barba cana. Nace. Mueca. Mueca. Mueca. Soy esta mueca que nada tiene que ver con la vejez o el dolor. Mueca. Con los colmillos ennegrecidos por el tabaco. Tabaco. Tabaco... Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio. (115)

Dichas descripciones remiten al estilo utilizado en obras cubistas como *Las señoritas de Aviñón*, *Guernica* y *La mujer que llora* dedicadas específicamente al rompimiento de la perspectiva convencional sobre los cuerpos y rostros, y que muestran la mezcla de diferentes puntos de vista al representar los rasgos del rostro y el cuerpo humano.

---

técnicas pictóricas propias de un pintor o movimiento artístico. Dicho fenómeno efrástico de la forma más extendida, plantea Pimentel, puede construir una suerte de objeto plástico verbal que entra en complejas relaciones de identidad y otredad con el objeto plástico representado y con el texto/contexto en el que la écfrasis ha sido inscrita.



*Figure 1 Pablo Picasso. La mujer que llora. (1937). Pintura al aceite*



*Figure 2 Pablo Picasso. Guernica (1937). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España*



Figure 3 Pablo Picasso. *Las señoritas de Aviñón*. (1907). Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Moderno de Nueva York

Con un rostro triplicado y asimétrico “el ojo muy cerca de la oreja” (13), Fuentes descubre un cuerpo y un rostro cubista, que Luis Maldonado (2006) definirá como un “hipérbaton<sup>7</sup> físico” que refigura y configura al personaje (Maldonado, 43). Tenemos en esta descripción la primera pauta para entender la degradación física y moral que experimenta el personaje

---

<sup>7</sup> Según el diccionario de la Real Academia de la lengua un hipérbaton es una figura retórica de construcción que consiste en la alteración del orden sintáctico que se considera habitual y lógico de las palabras de una oración. Aquí el crítico utiliza la expresión “hipérbaton físico” para resaltar que el lenguaje y la sintaxis caótica de la obra se personifica y se hace hombre en Artemio, quien también se percibe físicamente desestructurado.

durante la obra. La fragmentación de su rostro es pues la primera muestra de lo que Ignacio Ruiz Pérez (2019) llama la desestructuración del relato, y aún más del lenguaje, que corresponde a su vez con la corrupción del cuerpo ya corrompido políticamente de Artemio, y del mismo México, y con la desintegración de su conciencia. Sin embargo, la sensación de fealdad y corrupción se experimenta con la conmoción que provoca la descripción, específicamente, de la ruptura facial de Artemio. La fuerza descriptiva y caótica del rostro de Artemio Cruz no solo reside en los sucesos que posteriormente el lector descubrirá (hablo de las múltiples violaciones a derechos, la corrupción, la deslealtad a la nación, la cobardía, la brutalidad), sino en la intensidad y complejidad de la imagen proyectada en gran medida por ese patrón semántico que Luz Aurora Pimentel llama descripción. De esta manera la reiteración de frases que realiza Fuentes - “Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio-” (2007,12) multiplica la figura, la cristaliza en un patrón reconocible que como lo menciona Pimentel (2001) “le permite al lector proyectarla sobre otras figuras semánticas o plásticas similares ya sea de manera intertextual, intratextual o iconotextual para construir formas de significación simbólica o ideológica” (81).

En este sentido la lectura de ciertos apartados del inicio de la obra de Fuentes equivale a la observación de imágenes, tan plásticas como un cuadro cubista. De ahí que podamos decir que nos encontramos ante un objeto plástico que remite al estilo particular de pintores como Pablo Picasso: “Pero el sudor frío cede. Ese rostro sin color que alcanzo a ver en los vidrios sin simetría de la bolsa de mano de Teresa, que pasa junto a mi cama” (145).

Así, el espejo del bolso de mujer adquiere la facultad para diseccionar al personaje en facetas<sup>8</sup>, es decir, ofrecer una visión fragmentada por parcelas que se reúnen, como en un cuadro cubista. En otras palabras, *La muerte de Artemio Cruz* está hecha de un cuerpo textualmente fraccionado que como ya se mencionó muestra una doble desfiguración. Como analiza Maldonado (2006): “Las diversas facetas reflejan física y moralmente la distorsión de Cruz” (44) y es más determinan la estructura de la novela, en la que Cruz mismo aparece sólo en fragmentos. Entonces aparecen repartidas por la obra una cantidad de repeticiones como: “*Yo sobreviví?*” donde se evidencia la dislocación narrativa que muestran las facetas del personaje y su degradación.

Yo sobreviví. Regina, me duele, me duele, Regina, me doy cuenta de que me duele. Regina. Soldado. Abrácenme; me duele... (Fuentes, 2007, 15)

YO sobreviví. Regina. ¿Cómo te llamabas? No. Tú Regina. ¿Cómo te llamabas tú, soldado sin nombre? Sobreviví. Ustedes murieron. Yo sobreviví... (106)

Yo sobreviví. Regina. ¿Cómo te llamabas? No. Tú Regina. ¿Cómo te llamabas tú, soldado sin nombre? Gonzalo. Gonzalo Bernal. Un yaqui. Un pobrecito yaqui. Sobreviví. Ustedes murieron por mí. (207)

Junto a esta secuencia de repeticiones hay otras tantas que van configurando a retazos el conjunto que es Artemio Cruz. De esta manera se puede ver cómo ese fraccionamiento textual que se genera a través de apartados y descripciones a lo largo del relato del personaje, no sólo invita al lector a observar un rostro (personaje) cubista, como veremos a continuación, sino que también induce a analizar la conexión profundamente iconográfica e ideológica que

---

<sup>8</sup> Según Rehermann (1999), el rasgo pictórico más característico y permanente, en todas las variantes del cubismo, es el facetado de la superficie pintada que consiste en representar el espacio por facetas, es decir, ofrecer una visión fragmentada. La faceta puede variar de tamaño (enorme en los primeros cuadros, diminuta en los últimos), pero siempre está definida del mismo modo: una zona delimitada por líneas, que forma un degradado de claro a oscuro que contrasta con la faceta contigua porque su degradado va en sentido opuesto.

guarda la obra de Fuentes con el movimiento artístico en términos simbólicos, estéticos y estructurales.

Para empezar a argumentar lo anterior se proseguirá con el análisis comparativo entre pintura y texto verbal con *Las señoritas de Aviñón* de Pablo Picasso. Pintura que fue realizada en 1907, pero según los historiadores fue presentada al público en 1916. Según el historiador de arte Santiago Sebastián López en su libro *Guernica y otras obras de Picasso: contextos iconográficos* la obra no fue recibida con mucho entusiasmo por los pintores y críticos de la época.

Matisse, en su irritación, pensó que el cuadro era un ultraje y una burla al arte moderno, y Georges Braque dio el siguiente comentario: “es como si quisiéramos cambiar nuestra comida actual por otra de estopa y petróleo” (citado en López, 1984,13).

Apollinaire, por su parte, citado por el autor, tratando de comprender las rarezas de la pintura, afirmó que, “son como prolongaciones de la Naturaleza... y no pasan a través del intelecto” (citado en López,13). Lo cierto es que a simple vista el cuadro genera un gran choque pues los rostros y cuerpos rompen completamente con el ideal figurativo de la época. El cuadro, según López, señala una ruptura con la historia del arte occidental. El historiador pone de manifiesto que en la pintura se revelaba una nueva manera de pensar el lenguaje plástico, en el que, sin perder el figurativismo, se descompone o sintetiza las figuras por medio de elementos geométricos. De esta manera, también señala que el pintor introduce la superposición de planos diferentes en una sola superficie, incluso en cada figura. Asimismo, aparecen en la obra elementos “incongruentes” como ojos de frente y narices de perfil, por referir un ejemplo. Picasso quiso representar en una sola superficie todos los puntos de vista

posibles. Esto fundaba entonces una verdadera ruptura con la tradición pictórica occidental. (29).

De la misma forma, en *La muerte de Artemio Cruz* se desequilibra la noción de linealidad narrativa, histórica e incluso al nivel de creación de personaje se desencaja la idea unívoca de un cuerpo humano, de un rostro, de una historia. Lo anterior guarda una profunda relación con la propuesta narrativa crítica del autor frente a la historia. Por otro lado, se desarrolla una experimentación estructural al dislocar el lenguaje y su lógica común.

Ayer no. Esta mañana. Artemio Cruz. No enfermo no. No Artemio Cruz no. Otro. En un espejo colocado frente a la cama del enfermo. El otro. Artemio Cruz. Su gemelo. Artemio Cruz está enfermo. El otro. Artemio Cruz está enfermo: no vive: no, vive. Artemio Cruz vivió. Vivió durante algunos años... Años no añoró: años no no. Vivió durante algunos días. Su gemelo. Artemio Cruz. Su doble. Ayer Artemio Cruz, el que sólo vivió algunos días antes de morir ayer Artemio Cruz... que soy yo... y es otro... ayer... (Fuentes, 2007, 15)

El texto está escrito en base a la imagen de un cuerpo y un rostro, no sólo de un personaje que se percibe quebrado, sino también de un discurso fragmentado a través de elipsis, guiones, frases cortas y cortadas, enumeraciones caóticas, retazos de diálogos.

A continuación, se ofrecerá un ejemplo concreto de una écfrasis referencial genérica. Con base en la reiteración y la dislocación de las frases se genera la invitación a establecer relaciones de analogía y derivación con *La mujer que llora*, incluso con personajes del *Guernica* (específicamente el toro).

Hay que pensar en el cuerpo. Agota pensar en el cuerpo. El propio cuerpo. El cuerpo unido. Cansa. No se piensa. Está. Pienso, testigo. Soy, cuerpo. Queda. Se va... se va... se disuelve en esta fuga de nervios y escamas, de celdas y glóbulos dispersos. Siento el miedo de pensar en mi propio cuerpo. ¿Y el rostro? Teresa ha retirado la bolsa que lo reflejaba. Trato de recordarlo en el reflejo; era un rostro roto en

vidrios sin simetría, con el ojo muy cerca de la oreja y muy lejos de su par, con la mueca distribuida en tres espejos circulantes. Me corre el sudor por la frente. Cierro otra vez los ojos y pido, pido que mi rostro y mi cuerpo me sean devueltos. (13)

El apartado anterior se convierte en el punto de articulación entre el texto de Fuentes y los cuadros de Picasso, ya que a partir de este quedan incorporados tanto la propuesta narrativa como buena parte del contenido narrativo de la obra (como lo son la aparición de las voces narrativas y la huida de la muerte por medio de la memoria). Existe entonces una intensa relación entre el lenguaje y la imagen del cuerpo en un sentido simbólico casi plástico que guarda una profunda correspondencia con los rostros y los cuerpos cubistas de Picasso.

En el cuadro *La mujer que llora* (1937) tenemos un rostro fuertemente distorsionado. Los rasgos se ven alterados y desmenuzados en formas recortadas que, según López (1984), ponen de manifiesto el tormento interior de la mujer, ya trabajado por el mismo pintor, según el crítico, en los rostros de desesperación del *Guernica*. López (1984) afirma en sus estudios que en 1937, un poco obsesionado por Guernica, Picasso realizó una serie de pinturas que representaban el rostro de una mujer desesperada, inspiradas en parte por una de las figuras del cuadro: una mujer que llora con su hijo muerto en brazos, López cuenta a manera de anécdota que durante bastantes meses el pintor estudió el tema de su rostro angustiado, volviendo a proponerlo de una manera casi obsesiva hasta alcanzar un total de trece obras realizadas con técnicas diversas, junto con cuatro pinturas al óleo. En *La mujer que llora*, la última y más elaborada de las obras de Picasso, López, señala como característica la forma en la que el pintor reconfigura las formas humanas, deformando la figura humana para expresar la tristeza con más fuerza (19).

Estos rasgos faciales tan característicos en los personajes de Picasso son precisamente los rasgos faciales y emocionales que se perciben en la estructuración asimétrica del rostro y cuerpo de Artemio, descritos en la novela en los apartados de agonía (voz Yo), que tanto resaltan la angustia de la muerte, el dolor físico y los recuerdos que lo atormentan, a su vez que se convierten en un índice de una especie de desfiguración que lo hace sentirse separado, quebrado, fragmentado a la hora de la muerte.

YO he despertado... estoy separado... muero... me separo... no, un ataque... un ataque puede venirle a un viejo de mi edad... muerte no, separación no.... no lo quiero me burlo de ustedes... me burlo de mi vida... ¿no es mi privilegio?... ¿no es éste el único momento para hacerlo?... no podía burlarme mientras vivía... ahora sí... mi privilegio... les dejaré el testamento... les legaré esos nombres muertos... Regina... Tobías... Páez... Gonzalo... Zagal... Laura, Laura... Lorenzo... para que no me olviden... separado... puedo pensarlo y preguntarme a mí mismo... sin saberlo... porque estas últimas ideas... eso lo sé... pienso, disímulo... corren ajenas a mi voluntad, ah, sí... como si el cerebro, el cerebro... pregunta... la respuesta me llega antes que la pregunta... probablemente... las dos son la misma cosa... vivir es otra separación... (336- 337)

En el anterior apartado se ve la percepción del personaje sobre su propio final, que más allá de reflejar su estado físico actual, muestra su estado emocional. Fuentes, a través de la dislocación del lenguaje y la sintaxis narrativa, logra una representación verbal de un objeto plástico que alude inmediatamente al estilo de los rostros de Picasso, creando una *ecfrasis referencial genérica*. Según Santiago Sebastián López, el uso de rostros trastocados y destrozados logra poner de manifiesto el mundo interior del personaje, desplazando los ojos, las orejas, la boca y la nariz para intensificar las emociones (López, 1984, 19). Fuentes realiza el mismo ejercicio con las descripciones.

Ahora bien, la fragmentación en la novela no se encuentra solo en el lenguaje que reconstruye al personaje protagonista. *La muerte de Artemio Cruz* es una novela sobre la violencia de la guerra, cuerpos violados, fusilados, lacerados, desmembrados.

El soldado era de la tropa revolucionaria y cargaba sobre las espaldas otro cuerpo, un saco sangriento, desbaratado, con el brazo coagulado. —Lo encontré a la entrada del bosque. Se estaba muriendo. Le volaron el brazo (Fuentes, 2007, 96,97)

La lámpara alumbró su rostro deshecho, marcado por las balas. Sólo iluminó los tobillos del cuerpo caído de Gonzalo Bernal, por donde empezaron a correr los hilos de sangre (247)

A estos pasajes se añaden otras referencias igualmente violentas: los ojos de Regina como “una cicatriz” (80), el “hablar cortante de Artemio” (62); el disparo de fusil en la espalda de Lunero, los heridos que Artemio abandona en el camino, la violación de su madre Isabel Cruz, la violación de Regina y, uno de los más brutales, la descuartización a machetazos de Atanasio: “...pero ya no pude ver cómo los cuatro hombres fueron acercándose a Atanasio primero le cintarearon las piernas y luego lo hicieron pedazos...” (300).

Existen varias referencias que aluden al desmembramiento del cuerpo a través de la violencia de la que el personaje Artemio fue testigo, que ejecutó y/o permitió. Sin embargo, una de esas descripciones lo persiguen en sus recuerdos, y es la muerte de su hijo Lorenzo durante la Guerra Civil Española. Y es precisamente esta descripción la que crea la representación visual del *Guernica*.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> En pleno contexto de la Guerra Civil española, Pablo Picasso pintó su mural (de 349,3 × 776,6 centímetros) entre el 1 de mayo y el 4 de junio de 1937. Rápidamente se trasladó al pabellón español de la Exposición Internacional de París (inaugurada el 12 de julio de ese año). Según López (1984) las fuentes señalan que el cuadro *Guernica* representa un episodio enmarcado en el contexto histórico de la Guerra Civil española. “Para entonces, Guernica —ubicada en Vizcaya, País Vasco—, estaba bajo el control de la Segunda República y tenía tres fábricas de armamento. En consecuencia, el 26 de abril de 1937, la población de Villa Vasca de Guernica fue bombardeada por la Legión Cóndor de las fuerzas de aviación alemanas, apoyadas por la aviación italiana.



Figure 4 Pablo Picasso. *Guernica* (1937). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España

—¡Abajo, Lorenzo, abajo, mexicano! Abajo, abajo, abajo, Lorenzo...mexicano, y una marea dentro de tu estómago, como si llevaras el océano en las entrañas y ya tu rostro sobre la tierra con tus ojos verdes y abiertos y un sueño a medias, entre el sol y la noche, mientras ella grita con un niño en brazos... y dentro de un minuto Dolores se arrojará sobre ti, Lorenzo, y Miguel le dirá que es inútil, llorando por primera vez, que deben seguir el camino, que la vida está del otro lado de las montañas, la vida y la libertad, porque sí, ésas fueron las palabras que escribí... iba montado a caballo, aquella mañana; soñé, imaginé, supe esos nombres, pero saber, ¿cómo puedo saber?; no sé, no sé cómo fue esa guerra, con quién habló antes de morir, cómo se llamaban los hombres, las mujeres que lo acompañaron a la muerte. Invento paisajes, invento ciudades, invento nombres y ya no los recuerdo: ¿Miguel, José, Federico, Luis? ¿Consuelo, Dolores, María, Esperanza, Mercedes, Nuri, Guadalupe, Esteban, Manuel, Aurora? ¿Figueras, Toledo, Ebro, Guernica, Guadalajara?: el cadáver abandonado, el hielo y el sol que lo sepultaron, los ojos abiertos para siempre, devorados por las aves. (300- 303).

---

El bombardeo dejó un saldo de 127 fallecidos, despertó la reacción popular y repercutió en la opinión pública internacional” (López. 93).

Dentro de este recuerdo Artemio menciona una ciudad vasca que precisamente alude al *Guernica*. Este fragmento aparece en la parte final de la obra y se revelan las circunstancias en las que muere Lorenzo. Oraciones inconexas que aparecen constantemente dentro de la obra cobran sentido: “iba montado a caballo, aquella mañana”, “Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo”. Estas oraciones se repiten 12 veces y 20 veces respectivamente durante toda la obra. Son el hilo conductor, o, en el contexto de una pintura cubista, el punto de distanciamiento<sup>10</sup> que necesita un observador para ver la obra en conjunto. De esta manera se resalta la fragmentación narrativa y la aparente falta de cohesión y coherencia de algunos apartados, ya que este enunciado se encuentra desperdigado por toda la novela, sin aparente orden, y cobra sentido en la medida en que el lector va armando a pedazos los recuerdos de Artemio.

Ahora bien, está claro que Fuentes no usa el sacrificio de Lorenzo como una exaltación heroica, sino que, por el contrario, acentúa la deformación y descomposición física y moral de Artemio, personaje masculino quien, en el contexto de la novela, es el único activo, un hombre corrupto que ha surgido socialmente prevaleciendo sobre los despojos de los que se han atravesado en su vida. “Yo sobreviví. Regina. ¿Cómo te llamabas? No. Tú Regina. ¿Cómo te llamabas tú, soldado sin nombre? Sobreviví. Ustedes murieron. Yo sobreviví... Gracias que viviste ese día por mí” (16)<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> El punto de distanciamiento es tomado en este apartado en las formas de ver una pintura. No solo se percibe como una distancia física sino como una distancia donde se reconoce una obra no solo desde las percepciones sensoriales sino también contextuales, es decir, desde el conocimiento de la obra, sus circunstancias históricas y culturales. De esta manera se percibe mejor la obra (De Micheli, 1979)

<sup>11</sup> Cabe resaltar que esta cita y similares se repiten varias veces en la novela de Fuentes en páginas como: 27, 28, 34, 68, 110, 124, 303...

De igual manera, en *Guernica*, según López, no se ve precisamente que se exalte la belleza y nobleza del hombre sino la brutalidad de la que es capaz, y para esto Picasso rompió con muchos de los convencionalismos y llenó a sus hombres y bestias de innumerables deformaciones y cortes. De la misma forma Fuentes llena a Artemio Cruz de dislocaciones físicas y morales que lo hacen el foco de un juez fustigador que es él mismo.

## **1.2. Voces narrativas en *La muerte de Artemio Cruz*, un diálogo con la pintura de Piero della Francesca y Diego de Silva Velázquez**

En muchos de sus trabajos es común ver el interés de Fuentes por descifrar y promover la producción literaria de sus contemporáneos y comprender a fondo corrientes y artistas del pasado. De la mano con lo anterior, cabe resaltar que muchos de sus trabajos críticos ponen al descubierto, además, su vocación por el comentario crítico del arte y por la creación literaria a partir del mismo.

Para profundizar en la relación que, desde distintos ángulos la pintura tiene con la particular forma de narrar de Carlos Fuentes, quisiera mencionar dos de las incursiones del autor en el comentario artístico: *En esto creo* (2002) y *Viendo visiones* (2006). Dichos trabajos nos introducirán en el eje central de este apartado: el punto de vista narrativo dentro de *La muerte de Artemio Cruz* y la influencia que éste tiene con las pinturas de Piero della Francesca y Diego Velázquez.

En *Viendo visiones*, Fuentes reconoce que está en deuda con dos pintores que según él mismo dominan su visión plástica y espacial y por ello merecen un reconocimiento. Se trata de Piero della Francesca y Diego de Silva Velázquez, con los frescos de Arezzo, del primero,



*Figure 5 Piero della Francesca, Leyenda de la Vera Cruz. El sueño de Constantino, 1450-1465. Fresco. San Francisco, Arezzo, Italia*



*Figure 6 Piero della Francesca. Leyenda de la Vera Cruz. Batalla de Heraclito y Cosroes. (450-1465). Arezzo, Italia*



Figure 7 Piero della Francesca. *Leyenda de la Vera Cruz. Exaltación de la cruz.* (1450-1455). Fresco. San Francisco, Arezzo, Italia



Figure 8 Piero della Francesca. *Leyenda de la Vera Cruz. Muerte de Adán.* (1450-1455). Fresco. San Francisco, Arezzo, Italia

y *Las meninas* del segundo.



Figure 9 Diego de Silva Velázquez. *Las meninas*. (1656). Óleo sobre tela, 316x276cm. Museo del Prado, Madrid, España

Así mismo en su trabajo *En esto creo*, Fuentes subraya la importancia cultural de la obra de Piero della Francesca y de las aportaciones consecuentes de Velázquez en la multiplicación

de los puntos de vista de la narrativa visual<sup>12</sup>. A propósito, el siguiente fragmento referido al trabajo della Francesca habla por sí solo:

En Arezzo, las figuras miran fuera del cuadro, más allá de los límites formales de la obra, hacia un horizonte o una persona que nosotros no vemos. Es como si Piero nos dijese: voy a pintar una plaza de profunda perspectiva, fluyente como el tiempo en el que nacen, se desenvuelven y perecen los seres humanos y huidiza como el espacio irrestricto en el que se van cumpliendo, por acción humana, los designios de Dios (Fuentes 2002, 260)

En el apartado anterior se plantean una idea que, creo yo, tiene una relación muy cercana a la propuesta narrativa de Fuentes y es el despliegue de escenas y de espacios simultáneos, que para Fuentes se desarrolla en la pintura de Velázquez y de Piero della Francesca y que constituye la apertura a un laberinto de múltiples perspectivas, que el autor sintetiza en esta cita de *La muerte de Artemio Cruz*:

Ella le preguntó si no le inquietaba saber hacia dónde miraba, a quién o qué cosa miraba la muchacha que está de pie sobre el columpio, vestida de blanco —de blanco y sombra— con los moños azules a lo largo del vestido; le dijo que algo quedaba siempre fuera del cuadro, porque el mundo representado por el cuadro debía alargarse, extenderse más allá y estar lleno de otros colores, otras presencias, otras solicitudes, gracias a las cuales el cuadro se componía y era. (Fuentes, 2007, 270)

Laura, una de las mujeres que vienen a la memoria de Artemio, una mujer que disfruta del arte, sintetiza el pensamiento de Fuentes al plantear esta écfrasis del cuadro *El columpio* (1876) de Renoir.

---

<sup>12</sup> Fuentes (2006) menciona que las pinturas de Velázquez y de della Francesca son piezas inacabadas con múltiples posibilidades narrativas que el espectador descubre con sus múltiples maneras de ver y de contar el material ofrecido, pues “lo que estamos viendo aún no es o, más bien, aún no termina de ser” (28). La visión del arte es la mirada inconclusa. (22)



*Figure 10 Auguste Renoir, El columpio (1876). Óleo sobre tela.*

En esta cita se puede percibir lo que explica Fuentes con respecto al cuadro de della Francesca: que las miradas de los personajes se salen de los límites formales, esbozando lo que el autor llama juego de múltiples perspectivas. De esta manera, en una dinámica intertextual esas miradas que miran fuera de la pintura, que amplían el cuadro e invitan a ampliar la narrativa de Fuentes, se podrían relacionar en la novela con las voces narrativas; las cuales se convierten en un mecanismo que multiplica la mirada y amplía los puntos de vista.

Este juego narrativo es una especie de apertura a diferentes escenas. Está claro con la alusión que hace Fuentes al cuadro de Renoir que su propuesta narrativa tiene una organización estructural que intenta asemejarse a la pintura. Ese análisis que hace el personaje Laura en la

obra sobre la pintura es un microcosmos del proceso de descubrimiento de los fragmentos de una historia que hace el lector en *La muerte de Artemio Cruz*. Así, en su agonía, Artemio es monstruosamente dilatado y escindido, pero se reconstruye con los fragmentos de su memoria, recapitulando doce días, que en realidad son doce encrucijadas que se desenvuelven y analizan mediante el entrecruce de tres voces: Yo, Tu, Él. El viejo Yo es el presente, en tanto Él rescata el pasado de Artemio y luego tenemos un Tú que a veces habla desde un futuro, que se supone el viejo Yo ya vivió, y otras veces es un subconsciente acusador/justificador. De esta manera la vida de Artemio se despliega como aquella plaza que describe Fuentes en el cuadro de Arezzo, mostrando una profunda perspectiva, fluyente como el tiempo en la que el personaje nace, se desenvuelve, perece y, por qué no, plantea una nueva forma de ver la realidad.

Es entonces como desde el cuadro de la muerte de Artemio se despliegan diversas perspectivas, casi como un tríptico que nos descubre la vida privada del personaje a su vez que varias circunstancias históricas de México. La mirada se amplía y podemos ver al personaje desde sus distintos cuadros. Desde su mundo corrupto que sostiene su poder a partir de los robos a la nación y la deslealtad a la revolución (Fuentes, 2007, 20). Pasando por su permanencia en la Revolución como un “traidor y líder manejado por agentes extranjeros” (72) y por sus fracasos familiares, basados en conveniencias económicas. “De no ser por mi riqueza, bien poco te habría importado divorciarte. Y tú, Teresa, si a pesar de que te mantengo me odias, me insultas” (107). También el personaje se ve desde su inocencia en la niñez como la misma realidad corrupta del país le arrebató su felicidad con Lunero, como le arrebató a su madre. Percibimos a un personaje en transformación que mira desde su muerte fuera de su

cuadro y nos permite adentrarnos en el universo de las múltiples perspectivas que conformaron su realidad.

bostezarás: las cosas y sus sentimientos se han ido deshebrando, han caído fracturadas a lo largo del camino: allá, atrás, había un jardín: si pudieras regresar a él, si pudieras encontrarlo otra vez al final: bostezarás: no has cambiado de lugar: bostezarás: estás sobre la tierra del jardín, pero las ramas pálidas niegan las frutas, el cauce polvoso niega las aguas: bostezarás: los días serán distintos, idénticos, lejanos, actuales: pronto olvidarán la necesidad, la urgencia, el asombro: bostezarás: abrirás los ojos y las verás allí, a tu lado, con esa falsa solicitud: murmurarás sus nombres: Catalina, Teresa... (22)

De esta manera, en la obra nos enfrentamos a un viaje a la semilla<sup>13</sup>, hacia el origen de Artemio Cruz (viéndolo desde diferentes ángulos como inocente, pecador, traidor, condenado). En una especie de desestructuración narrativa se explica tanto el caos aparente del hombre moribundo en busca de su origen individual como la fragmentación de la trama. A su vez, se puede vislumbrar un intento del autor por reunir las imágenes que componen las narrativas de la fundación de México y sobre lo mexicano a partir de lo que Ignacio Ruiz (2019) llama una imagen mitopoética de la Historia. Para Ruiz esta especie de pintura que se crea en la figura de Artemio Cruz y su travesía por el pasado crea un nuevo mito fundacional “que vuelve a establecer un marco legal, un nuevo código de lectura de la historia” (240).

Fuentes continúa en su análisis sobre la pintura con las siguientes palabras, con las que según el autor Foucault había interpretado a *Las meninas* (1982)<sup>14</sup>. Dice Fuentes (2006):

---

<sup>13</sup> Concepto ya explorado en términos parecidos por Alejo Carpentier en su cuento *Viaje a la semilla* de 1944.

<sup>14</sup> En el capítulo I de *Las palabras y las cosas*, el filósofo Michel Foucault hace una de las interpretaciones más famosas de este cuadro: “En el momento en que colocan al espectador en el campo de su visión, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar en el cuadro, le asignan un lugar a la vez privilegiado y obligatorio, le toman su especie luminosa y visible y la proyectan sobre la superficie inaccesible de la tela vuelta. Ve que su invisibilidad se vuelve visible para el pintor y es transpuesta a una imagen definitivamente invisible para él mismo”. Citado en Fuentes (2006,40).

A partir de Giotto y Piero, el pintor puede decir: ciegos, miren, pinto para mirar, miro para pintar, miro lo que pinto, y lo que pinto, al ser pintado, me mira a mí y termina por mirarlos a ustedes que me miran al mirar mi pintura. (56)

Todas estas observaciones alrededor de la multiplicidad de puntos de vista en la pintura, según Fuentes, dieron paso a obras como *Las meninas* de Velázquez y se convertirían en preocupaciones e inquietudes propias de Fuentes en sus trabajos; me atrevo a afirmar que llegaron a ser parte de su narrativa. Es por esto que en este apartado analizo la conexión estructural de la novela de Fuentes con los frescos de Arezzo de della Francesca y *Las meninas* de Velázquez. Por eso es pertinente analizar las voces narrativas en *La muerte de Artemio Cruz* a la luz de lo que Fuentes llama la construcción de múltiples puntos de vista de la narrativa visual. Teniendo en cuenta lo anterior, analizaremos: la inclusión del espectador- lector, el concepto de espacio y el juego de planos, tanto en las obras pictóricas mencionadas como en la narrativa de *La muerte de Artemio Cruz*.

Entrando de lleno en la obra que nos atañe empezaremos por reiterar que *La muerte de Artemio Cruz* enfrenta al lector con una creación compleja, casi como las pinturas de Velázquez o Piero della Francesca, y solo se completa mediante cierto ejercicio de coparticipación entre el texto y lector. Ignacio Ruiz Perez (2019) afirma que *La muerte de Artemio Cruz* es de esas novelas que exigen al lector no solo su empatía sino además su implicación racional en los distintos niveles narrativos, simbólicos e ideológicos. No obstante, ¿en qué radica dicha participación? ¿Cuál es el desafío del lector frente a la novela de Fuentes?

Entre los retos que enfrenta el lector y que lo obligan a comprometerse en la acción del relato se encuentra su particular y singular disposición del punto de vista narrativo. Como se intuye

en apartados anteriores referentes a los estudios de Fuentes sobre el arte, al igual que la pintura, *La muerte de Artemio Cruz* nos obliga a multiplicar la mirada y por tanto las perspectivas. Tal es la verdadera dinámica de esta obra. “Tenemos la libertad de ver la obra y, por extensión, de ver la historia, de maneras múltiples” (Fuentes, 2002, 170). Así el punto de vista narrativo se nos presenta dinámico y complejo con las libertades propias de la narrativa pictórica de Velázquez. Ortega y Gasset, según Fuentes (2006), observa que *Las meninas* establece una doble dinámica. “Somos invitados a la pintura, pero también invitamos a la pintura para que salga de sí misma y se encamine hacia nosotros” (Fuentes, 2006, 26). Al igual que su apreciación sobre la pintura de Velázquez, Fuentes consigue que la focalización se sitúe sobre espacios de realidad externa e interna sin una dirección rectilínea aparentemente lógica, como ocurría en la novela tradicional. El autor logra crear una especie de juego de espejos con el lector, donde convergen diferentes perspectivas sobre el mismo personaje, creando espacios simultáneos (internos y externos) a partir de las voces narrativas. Este efecto se logra en los saltos de las voces narrativas. Iniciamos la lectura y creemos que estamos ante la presencia de un hombre moribundo, identificado en la voz del pronombre Yo, rodeado de unos cuantos personajes, familiares, médicos y un cura, bajo una situación de incomoda apariencia y desprecio:

—¿Te sientes mejor?

No la veo a ella. No veo a Catalina. Veo más lejos. 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.

—Abran la ventana.

—No, no. Puedes resfriarte y complicarlo todo.

—Déjalo, mamá. ¿No ves que se está haciendo?

Ah. Huelo ese incienso. Ah. Los murmullos en la puerta. Llega con ese olor de incienso y faldones negros, con el hisopo al frente, a despedirme con todo el rigor de una advertencia. Jé, cayeron en la trampa.

—¿No ha llegado Padilla? (14)

Este sería en términos visuales el cuadro que se presenta en la obra, la visión inicial. Sin embargo, se nos presenta más adelante una frase que abre una nueva perspectiva “Pensarás que has hecho tantas cosas cobardes que el valor te resulta fácil: Sonreirás y te dirás que no, no, no es una paradoja: es la verdad y, acaso, hasta una verdad general” (Fuentes, 2007, 17). Aparece entonces la segunda voz en el pronombre Tú, que genera que el lector se enfoque en otros espacios y circunstancias del personaje. El ángulo se agranda y tenemos una voz en segunda persona mostrando otras facetas del personaje y generando la sensación de que el mismo Artemio se interpela a sí mismo, siendo esta situación coherente con la circunstancia de un personaje que a la hora de la muerte hace de sus últimos momentos un juicio. Más aún encontramos otra perspectiva más. Apartados con una fecha en particular aparecen y nuestro enfoque de la historia se sitúa en una voz que habla en tercera persona El. “Él pasó 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.” (23). En estos apartados conocemos segmentos de la vida de Artemio y sus circunstancias familiares, personales, morales, sociales y políticas. Desde este momento la fórmula Yo, Tú, El que conforma la organización narrativa de la novela se presentará en adelante. El efecto que produce es el mismo que el de una pintura de Piero della Francesca o Velázquez, en el sentido en que obliga al lector como al espectador a involucrarse en la búsqueda de una imagen

general que involucre espacios internos de la novela e incluso externos. Fuentes (2006) indica en su libro *Viendo visiones* que el retrato de *Las meninas* de Velázquez una y otra vez lo asombra por el movimiento que trasmite (21), pues cada rincón de la obra lo invita a cuestionarse espacios, historias, narrativas. De la misma manera *La muerte de Artemio Cruz* genera y obliga un movimiento de la percepción. Una pintura dentro de una pintura en simultaneidad. En el caso de la novela percibimos varias perspectivas narrativas dentro de una misma historia: una relacionada con las circunstancias de su muerte, otra con sus introspecciones personales y otra con las vivencias del pasado, creando así la sensación de varios espacios dentro de la novela que permiten tener un panorama más amplio de la historia. Lo genial es que todas estas circunstancias se darán dentro de una simultaneidad perfecta.

Otro de los aspectos más atrayentes de la visión interpretativa que hace Fuentes de *Las meninas* es el giro de la mirada. Que para el autor es un truco de la pintura que involucra al espectador.

Todas las figuras me miran. La infanta, sus dueñas, la enana, un lejano caballero vestido de negro que entra (o quizás abandona, sin dar la espalda) en el recinto donde Velázquez es sorprendido en el flagrante delito de pintar. El pintor está frente a la misma tela que yo, desde fuera, estoy mirando. Pinta mientras me mira, Todos en la pintura, salvo el perro adormecido, miran hacia afuera. (Fuentes, 2006, 21-22)

Para Fuentes (2002) este efecto de la mirada genera en *Las meninas* de Velázquez un artificio que consistirá en extender el espacio del cuadro hacia fuera de su marco. Así, Fuentes expone la idea:

Pues si Velázquez y la corte entera nos invitan a entrar en la pintura, lo cierto es que al mismo tiempo la pintura da un paso adelante para unirse a nosotros. Tal es la verdadera dinámica de esta obra maestra. Tenemos la libertad de ver la pintura y, por extensión, de ver el mundo, de maneras múltiples, no sólo una, dogmática, ortodoxa. Y somos conscientes de que la pintura y el pintor nos están mirando. (Fuentes, 2002, 261-262)

En *La muerte de Artemio Cruz* este efecto se logra a partir del empleo de las voces narrativas en especial de la segunda persona gramatical Tú, que Fuentes utiliza particularmente en dos de sus obras: *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*.<sup>15</sup> En la novela, como se ha mencionado, las voces narrativas son: un Yo moribundo autocompasivo, un Él que expresa un juicio sobre el pasado, y un Tú que, si bien es percibido como una especie de conciencia auto-reflexiva, a fuerza de choque entre el espacio interno y externo, logra un efecto en el lector que lo obliga a sentirse cuestionado<sup>16</sup>. El empleo de este pronombre revela una voz intemporal que pasa por un curioso doble acusador que críticos como Richard Reeve (2008) sitúan como “forma efectiva para obtener la inclusión del lector en la acción de las novelas contemporáneas” (205), de esta manera el narrador en segunda persona logra una mayor intimidad con el lector. Así el efecto que produce el autor con la voz del Tú, no solo queda como la sensación de desvarío de un Artemio agónico sino además como una especie de ilusión que incluye e

---

<sup>15</sup> En una entrevista que le hace Soler Serrano (1986) Fuentes cuenta “La escribí (*Aura*) como un respiro de la otra, y ambas se refieren a Artemio Cruz. La primera se refiere a una muerte disfrazada de vida, y *Aura*, una vida disfrazada de muerte” (Soler Serrano, 1986, 240)

<sup>16</sup> Aquí nos referimos al efecto que genera el pronombre Tú que es utilizado en la lengua para referirse directamente al interlocutor, que en la novela sería el lector. Aunque queda claro desde el inicio de la lectura de la novela de Fuentes que es el mismo Artemio quien se interpela así mismo, a fuerza de repetición el efecto que genera es la inclusión del lector, por derivación del lenguaje.

interpela directamente a la persona que está leyendo y la compromete en la acción del relato.

Para el mismo Fuentes este es uno de los objetivos en *Aura*.

si eres tú, el lector, quien se enamora de la joven... ¿Ese «tú» soy yo, o se trata de un «tú» abstracto?  
—Es el tú más concreto del mundo. Es el que tiene el libro en las manos, es el tú del espectador que está viendo *Las meninas*. —Es un intento verdaderamente audaz de que el lector esté dentro de la historia. —Eso lo inventó Velázquez, y está en el Prado. (Soler Serrano, 1986, 240)

Son de particular relevancia los distintos pensamientos y reflexiones que se plantean en los apartados de la voz narrativa encabezada por el pronombre Tú en *La muerte de Artemio Cruz*, con respecto a la implicación del lector. Sin embargo, son dos los que atañen a esta investigación. Primero, las reflexiones determinantes de carácter existencial que implican las elecciones concretas realizadas por Artemio Cruz en cada uno de los doce momentos narrados, y segundo las reflexiones sobre México y lo mexicano.

Estos puntos requieren una explicación amplia debido a su particular relevancia en la interpretación de la novela en este apartado, pues la sensación que generan está íntimamente ligada a la sensación que percibe Fuentes en *Las meninas*. “Pues el lector en estas partes está identificado con Cruz, pero en el papel de conciencia que dice la verdad a pesar de su crueldad. El Cruz Tú está juzgado por él mismo, el lector Tú”. (Reeve, 1971, 87). Entonces el narrador en segunda persona pasa a ser ese giro de la mirada del que habla Fuentes en su apreciación sobre la obra de Velázquez y de Piero della Francesca, donde los personajes miran de frente, a los costados, ensanchando el marco, saliéndose del lienzo, abriendo la posibilidad de la inclusión del espectador. En palabras de Fuentes:

Yo mismo, ¿estoy recibiendo una pintura que sale hacia mí, o estoy entrando, por la doble vía de mi presencia y de las miradas que me dirigen todos los habitantes del cuadro, sobre todo la del pintor que lo ejecuta, al espacio pictórico propuesto, simultáneamente, por Velázquez en el acto de pintar, y por Velázquez como uno más de los personajes que me miran, por los personajes y por mí mismo en el acto de mirar el cuadro? (Fuentes, 2006, 22)

Al igual que la segunda persona gramatical Tú, que genera la sensación de intimación con el lector, el acto de mirar, para el autor, es precisamente lo que genera el rompimiento con la ortodoxia cultural o simplemente donde reside la originalidad plástica de Velázquez. El quid del asunto está en la forma en la que se mira dentro de la pintura y en la que se habla al lector, de frente, mediante la segunda persona gramatical.

Veamos un ejemplo de lo anterior. En la primera categoría de contenidos de la voz narrativa en segunda persona Tú en la obra se hacen referencias a las muchas posibilidades de elección del ser humano. Como ya se mencionó Artemio trata de reconquistar doce días definitivos en los cuales tuvo que elegir y agrega Fuentes: “En el tiempo de la novela Artemio es un hombre sin libertad, la ha agotado a fuerza de elegir. Bueno o malo, al lector toca decidirlo” (Citado en Reeve, 88) Con esto la voz narrativa entreteje cierta intimidad con el lector (mirándolo de frente) lo que en algunos casos provoca un efecto de aversión.

...le repetirás a Padilla los pasos que integraron esa riqueza. Préstamos a corto plazo y alto interés a los campesinos... creación de empresas mixtas mexicano-norteamericanas en las que tú figuraste como hombre de paja para cumplir con la ley... manejo de la bolsa de valores para inflarlos, deprimirlos, vender, comprar a tu gusto y utilidad... adquisición de terrenos ejidales arrebatados a los campesinos... (Fuentes, 2007, 19)

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 (345)

Aunque el lector no siente compasión por Artemio, a sabiendas que está sufriendo en su agonía, es preciso recalcar que el efecto generado por el empleo de la segunda persona realza el desagrado que generan las declaraciones de Artemio, pues el Tú confronta al lector con su propia moral. Es como un sacudón en la mente dice Mario Benedetti, “el arañazo en las raíces...porque, claro, es una novela que pega directamente en el estómago” (193). Margaret Sayers (1999), señala al respecto que Fuentes manipula la palabra escrita con el fin de atraer al que escucha hacia él, acortando constantemente la distancia entre el narrador y el lector.

En algunos momentos de la historia de Artemio Cruz se hace mención a una serie de decisiones a las que el personaje se ha tenido que enfrentar y que de alguna manera lo han construido como es. Pero en su inconsciente representado por la voz del Tú el personaje se plantea hasta qué punto ha sido libre para tomar decisiones. Cabe resaltar que estos apartados que estratégicamente se encuentran repartidos en la obra en el inicio, en el recorrido y al final de la obra preparan al lector para sentirse comprometido con las acciones. La forma Tú del narrador en segunda persona, en estos apartados, induce al lector a una especie de culpa compasiva, en cuanto el pronombre Tú además de servir de conciencia al personaje genera la sensación de que el discurso se está dirigiendo a la persona que lee. En el principio de la obra Artemio acepta que el individuo es responsable de sus acciones.

...no te faltará, ni te sobrá, 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. Tus elecciones no negarán el resto de tu posible vida, todo lo que dejarás atrás cada vez que elijas: sólo la adelgazarán, la

adelgazarán al grado de que hoy tu elección y tu destino serán una misma cosa: la medalla ya no tendrá dos caras: tu deseo será idéntico a tu destino... (Fuentes, 2007, 42)

Sin embargo, más adelante se genera una especie de coartada por las circunstancias históricas o vitales que utiliza de excusa para sus decisiones.

...no fuiste responsable, no creaste ninguna de las dos morales que aquel día te solicitaron: no pudiste ser responsable de las opciones que tú no creaste... el mundo no te dará la oportunidad, porque el mundo sólo te ofrecerá sus tablas establecidas... tú no serás culpable de la moral que no creaste, que te encontraste hecha. (152-155)

La voz Tú interpela al lector, lo conecta emocionalmente para que se involucre en un sentimiento de complicidad<sup>17</sup> frente a un determinismo histórico que muestra la Historia como una circunstancia que domina al hombre. Es más, este sentimiento de cercanía puede incluso en algún momento, y pese al desprecio que pueda tener el lector hacia el personaje, apelar al deseo humano de tener una nueva oportunidad de escoger. Circunstancia humana que involucra al lector como receptor.

Tú escogerás otra vida... tú escogerás abrazar a ese soldado herido... tú le dirás a Laura: sí... tú no visitarás al viejo Gamaliel... tú te quedarás con Lunero en la hacienda, nunca abandonarás ese lugar... tú no serás Artemio Cruz (306-307)

De esta manera y gracias al tormento y el remordimiento que siente el personaje por el recuerdo de su hijo Lorenzo se despliegan en este apartado arrepentimientos que apelan a una segunda oportunidad. Aunque durante toda la obra el lector se ha acostumbrado a ser el juez de las situaciones, en este punto el efecto que genera la voz en la forma gramatical Tú

---

<sup>17</sup> A propósito de una cita de *Aura*: "Tú lees el anuncio... Tú recoges tu portafolio... Tú recoges tú portafolio". Etc. Reeve sugiere que el narrador en *Aura*, novela emparentada con *La muerte de Artemio Cruz*, ofrece la posibilidad de que cualquier lector, cada hombre, pueda interesarse en esta nueva y verdadera búsqueda de la propia identidad (Reeve, 2008, 83).

logra involucrar al lector provocando compasión. La voz Tú entonces se convierte durante toda la obra en ese vínculo entre el cuadro de la escena de la muerte de Artemio y el lector. Y es que el autor genera con dicha voz narrativa la sensación de la mirada, la interpelación de frente al lector, que lo arrebató y lo sumerge en el cuadro. La técnica de Fuentes es empleada con tanta destreza que una vez que la historia está en marcha, el lector se olvida de ella y termina reteniendo el efecto que produce: su inmersión. Fuentes entonces con el uso de la segunda persona gramatical al igual que Velázquez se esfuerza por romper la barrera de distancia que separa la escena del espectador, en este caso el lector. Para Fuentes la narrativa se convierte en un espacio en el que se puede introducir al lector. El autor analiza ese mismo rasgo de intimidad en las obras de Velázquez y Piero della Francesca, los cuales considera que generan un artificio que consistirá en extender el espacio del cuadro hacia fuera de su marco mediante la mirada de los personajes. Así, Fuentes concluye la idea:

El giro se completa. El icono miraba a la eternidad, frontalmente. Piero della Francesca mira a los lados, más allá de los límites formales de la pintura. Y Manet nos vuelve a mirar directamente, ya no desde la eternidad, sino desde la actualidad. Braque y Picasso, en fin, multiplicarán la mirada en todas las direcciones simultáneamente, tanto la mirada del sujeto del cuadro, como nuestra mirada dirigida a un sujeto que vemos simultáneamente en todas sus perspectivas. (Fuentes, 2002, 262)

Con esta breve exposición del desarrollo del narrador en segunda persona como estrategia para incluir al lector en la narración se puede ver una de las posibilidades de su uso en contraste con la forma en la que Velázquez incluye al espectador, “Sabido que lo ven pintar tanto los personajes a los que pinta, como los espectadores que lo ven desde fuera del cuadro, pintado” (Fuentes, 2006, 23). La mirada se amplía y por tanto se multiplican los puntos de vista. Fuentes considera con respecto a la pintura, que Velázquez se esfuerza por romper la barrera incómoda que separa la escena del espectador. Para el autor el artificio del pintor

sevillano consiste en que extiende el espacio del cuadro hacia fuera de su marco (23). Y es precisamente este el efecto que él mismo logra en su narrativa en el uso de las voces narrativas, en especial, el uso de la segunda persona gramatical.

Si, como se ha dicho, Fuentes usa la segunda persona para disminuir la distancia entre el autor y el lector (tal como lo hacen las pinturas de Piero della Francesca y Velázquez con el espectador, para ampliar su mirada) podríamos decir, por lo tanto, que en la narración de Fuentes se amplía la visión del lector y se lo compromete ideológicamente con el relato. Este cuestionamiento nos lleva a la segunda reflexión acerca del Tú. En ese segundo nivel el Tú se aleja de Artemio Cruz como individuo para adentrarse en un campo más amplio en el cual la figura del personaje adopta una dimensión distinta, más colectiva. Entonces, aparecen aquellos momentos en que se resaltan pensamientos sobre México y la mexicanidad. Así, se mencionan temas como el carácter mestizo y la superposición de culturas, que siempre ha caracterizado a México y a Latinoamérica. Como ejemplo tenemos en el texto las apreciaciones sobre el modo de ser del mexicano que alcanzan su máximo en las reflexiones que se generan en la obra sobre la palabra “chingar,” palabra que simboliza buena parte de la personalidad mexicana<sup>18</sup>. El narrador en una de las intervenciones del Tú, también emplea la primera persona gramatical, en este caso del plural, para expresa su rechazo hacia este término y lo que significa.

...oh misterio, oh engaño, oh espejismo: crees que con ella caminarás hacia adelante, te afirmarás: ¿a cuál futuro? no tú: nadie quiere caminar cargado de la maldición, de la sospecha, de la frustración, del

---

<sup>18</sup> Las reflexiones sobre este término proceden de la obra de Octavio Paz (1996). Paz considera esta palabra como uno de los más claros ejemplos de los hábitos lingüísticos de los mexicanos y como un vocablo que en su última acepción viene a definir ese rechazo de los mexicanos hacia su pasado “en ese grito condenamos nuestro origen y renegamos de nuestro hibridismo” (78).

resentimiento, del odio, de la envidia, del rencor, del desprecio, de la inseguridad, de la miseria, del abuso, del insulto, de la intimidación, del falso orgullo, del machismo, de la corrupción de tu chingada chingada: déjala en el camino, asesínala con armas que no sean las tuyas: matémosla: matemosa esa palabra que nos separa, nos petrifica, nos pudre con su doble veneno de ídolo y cruz: que no sea nuestra respuesta ni nuestra fatalidad... (Fuentes 2007, 187 )

Como se puede ver, ese Tú, que como ya se mencionó genera un efecto a veces acusador y a veces compasivo frente al lector, demandando atención de manera personal, asume en ocasiones un papel más allá del individual y se erige como una especie de símbolo del mexicano. El Tú, en este caso, enfrenta al mexicano con lo profundo de su identidad, de su sentir mestizo, con su propio lenguaje. De esta manera, se interpela directamente no solo al lector, sino también al público mexicano, que al igual que el espectador con *Las meninas*, entra en el relato y se iguala en responsabilidad con el mismo Artemio Cruz con respecto al estado político y social del país. Fuentes se dirige a él, como Velázquez mira al espectador, lo involucra, le hace adquirir su propia responsabilidad.

Carlos Fuentes en su novela *La muerte de Artemio Cruz* presenta un ejercicio intertextual con la pintura. La forma en que el lenguaje, la organización del relato, las voces narrativas entran en diálogo con las pinturas generan una cercanía con las obras propias del cubismo. Este ejercicio acerca la obra narrativa a la obra pictórica en cuanto las dos expresiones se presentan, en un principio, esquivas al entendimiento. Sin embargo, en la novela es muy estratégico, para retener al lector, el ingrediente visual que nos presenta el autor desde el inicio con la descripción cubista del personaje.

Tanto las pinturas de Picasso como la narrativa de Fuentes demuestran que la estructura fragmentaria intensifica emociones tanto en el personaje como en el lector y le imprime dinamismo a la narración. Mientras el personaje va mostrando diferentes contrastes de su

vida emocional, el lector también experimenta diferentes respuestas emocionales que pasan a veces por la compasión y a veces por el desprecio. La fragmentación se convierte en una oportunidad de pensar el lenguaje y de analizar el poder figurativo de éste a través de estrategias como la écfrasis. Pues las oraciones y los capítulos que aparecen de manera desordenada pasan a ser descripciones que remiten al estilo cubista. Además, la fragmentación favorece la apertura de diversos puntos de vista. Lo que también permite pensar la historia de manera heterogénea. Pues desde la desfiguración fragmentaria del personaje se desmitifica la imagen de la revolución. Vemos una revolución donde no hay cambio, los abusivos y poderosos son sustituidos por otros que asumirán el poder con el mismo grado de abuso.

Esto nos hace pensar que la percepción que genera Fuentes de un hecho histórico como la Revolución está muy lejos de ser una exaltación de héroes y de revoluciones. Por el contrario, la novela muestra una clara desmitificación de los discursos históricos que han cimentado la revolución. Lo que nos lleva a adentrarnos en la posición subversiva que toma el autor frente a los discursos histórico oficiales, oponiéndose en gran medida a otras fuentes artísticas que han abordado la temática como el muralismo mexicano. Es de resaltar la conexión iconográfica e incluso estructural que la novela tiene con el muralismo. Fuentes al igual que los muralistas desarrolla una narrativa que remite a la historia, sin el discurrir lineal temporal, cargada de personajes simbólicos y estampas históricas. Artemio Cruz no solo es un individuo común y corriente a puertas de la muerte; también, es un sujeto que es el prototipo de las imágenes mitológicas y simbólicas que subyacen en el subconsciente colectivo de todos los mexicanos y que han sido perpetuadas y glorificadas en los Murales de 1921. Así, el personaje Artemio Cruz representa al mestizo, al campesino, al hombre del común, al

idealista, al soldado de la revolución, al veterano de la Revolución, al corrupto y al político, personajes tan representativos en la historia y en la iconografía mexicana. Además, la novela de Fuentes, al igual que las obras de los muralistas, también maneja una forma fragmentaria e incluso aglutinante para presentar los hechos. De esta manera la estructura fragmentaria de la obra trasciende mostrándonos un mural de la historia de México, pero esta vez con imágenes que expresan la otra realidad.<sup>19</sup>

Para comprender lo anterior es importante resaltar que el Estado mexicano, tras la culminación de la revolución, buscaba a través del muralismo, cambiar la narrativa del país y construir una identidad nacional que le diera sentido a la revolución. Según Jaimes (2020) el objetivo de los artistas desde el principio fue crear un arte público con un sentido didáctico, y por tanto, el muralismo se distanció de la visión del arte como práctica desinteresada y adquirió un sentido político e ideológico.

Para ejemplificar lo anterior en este apartado nos centraremos en uno de los murales de Diego Rivera que se basó en la Revolución: *Epopéya del pueblo mexicano* (1929-1935).

---

<sup>19</sup> El muralismo mexicano seguía un programa para lograr los propósitos del Estado revolucionario: en primer lugar, la valoración y recuperación de la historia, fuente de la identidad nacional, y, en segundo lugar, el reconocimiento de que los descendientes de esa historia seguían presentes en la contemporaneidad.(Jaimes, 2020, 275).



Figure 11 Diego Rivera: *Serie Historia de México. El mundo de hoy y de mañana. Fresco. (1929-1935). Muro sur, Palacio Nacional, México*

El mural de Rivera es muy grande, tiene una longitud de 276 metros cuadrados y fue pintado en la escalera principal del Palacio Nacional ubicado en México, D.F. El mural muestra la historia de México desde el México prehispánico hasta el siglo XX. Sin embargo, en este trabajo nos centraremos en la parte izquierda del mural titulada *México de hoy y mañana*. Esta parte del mural es fundamental para el análisis de la obra de Fuentes pues encontramos un contraste muy importante entre las dos obras en cuanto a su forma de ver la Revolución y la post revolución. Los personajes del mural de Rivera que podemos encontrar son los trabajadores envueltos en una vida cotidiana de enfrentamiento a la discriminación, se pueden

percibir luchas de clase, huelgas, los hombres poderosos agazapados como en túneles. A la derecha del mural, unos trabajadores están haciendo una huelga y están luchando por sus derechos; también, hay un hombre corriente que da un discurso a sus pares. Esta parte del mural tiene muchos temas que Diego Rivera representa en sus murales, como el trabajo, el comunismo, la desigualdad y la oposición al capitalismo. Rivera, quien militó en el comunismo, expresa muchas de sus convicciones en este mural. Por ejemplo, hay una imagen de Karl Marx hablando a un soldado. En general la imagen pictórica muestra algo muy particular y es el empoderamiento del hombre del común, del trabajador. Las imágenes de estos son más grandes y demuestran liderazgo. En contraste con este mural tan famoso encontramos el mural verbal de Fuentes. La novela revela que los cambios no habían sido en verdad revolucionarios, que los hombres de estrato social inferior desde antes de la Conquista, seguían al margen de la historia. La composición social nueva que *La muerte de Artemio Cruz* examina con detenimiento con la radiografía social del personaje muestra cómo los oportunistas, los trepadores sociales y todo tipo de arribismos, habían sido propiciados por la Revolución mexicana, que fue traicionada por los mismos revolucionarios. Y que en verdad ese revolucionario que pertenecía al común no era el símbolo de un cambio sino de una continuidad.

...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; legarás este país; legarás tu periódico, los codazos y la adulación, la conciencia adormecida por los discursos falsos de hombres mediocres; legarás una clase descastada, un poder sin grandeza, una estulticia consagrada, una ambición enana, un compromiso bufón, una retórica podrida, una cobardía institucional, un egoísmo ramplón; les legarás sus líderes ladrones, sus sindicatos sometidos, sus nuevos latifundios, sus inversiones americanas, sus obreros encarcelados, sus acaparadores y su gran prensa, sus depósitos en el extranjero, sus diputados serviles, sus ministros lambiscones, sus

fraccionamientos elegantes, sus aniversarios y sus conmemoraciones, sus pulgas y sus tortillas agusanadas, 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. (Fuentes, 2007, 245)

En este apartado podemos ver un fragmento del mural de Fuentes con rostros muy distintitos, rostros y situaciones que se oponen completamente al mural de Rivera. Es un nuevo mural verbal donde los líderes no son los trabajadores, son la nueva clase en el poder, surgida de la Revolución, que no había incorporado al pueblo, ni a los verdaderos revolucionarios, sino a los traidores o desleales como Artemio Cruz. Progresivamente, el orden original volvía a ocupar su lugar.

*La muerte de Artemio Cruz*, con sus osadías técnicas estructurales, y por su crítica a los resultados del rumbo que la Revolución tomó, tuvo una recepción controvertida (García Gutiérrez, 2001). La novela resulta una crítica mordaz al ideal mexicano y a los logros de los gobiernos postrevolucionarios, al mostrar en acción a los héroes revolucionarios, su falta de lealtad a los suyos y cómo llegan a enriquecerse. La novela de Fuentes examina el antes y el después de la Revolución, al igual que el mural *Epopéya del pueblo mexicano*, sin embargo, desarrollando narraciones distintas. El balance de Fuentes es que el movimiento revolucionario agitó al país y desposeyó transitoriamente a ciertos ricos, pero sin reestructurar realmente al país.

A veces, me parece que la falta de sangre y de muerte nos desespera. Es como si sólo nos sintiéramos vivos rodeados de destrucción y fusilamientos —continuó con su voz cordial el viejo—. Pero nosotros seguiremos, seguiremos siempre, porque hemos aprendido a sobrevivir, siempre... (20)

Artemio Cruz. Así se llamaba, entonces, el nuevo mundo surgido de la guerra civil; así se llamaban quienes llegaban a sustituirlo. Desventurado país —se dijo el viejo mientras caminaba, otra vez

pausado, hacia la biblioteca y esa presencia indeseada pero fascinante—; desventurado país que a cada generación tiene que destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores. (62)

Mientras en el mural de Rivera vemos mediante fragmentos pictóricos líderes sindicales empoderados, grandes, ejerciendo su libertad de expresión; a lo largo de *La muerte de Artemio Cruz* no hay sino fragmentos donde se percibe la persecución al trabajador y a sus huelgas por conveniencias políticas y económicas de los poderosos y de sus inversionistas extranjeros.

—El subsecretario al teléfono, don Artemio...

Gracias, señorita... Bueno... sí, es Artemio Cruz. No, no, no, no hay conciliación que valga. Es un intento claro de derrocar al gobierno. Ya han logrado que el sindicato en masa abandone el partido oficial; si esto sigue ¿sobre qué se van a sostener ustedes, señor subsecretario?... Sí... Ése es el único camino: declarar inexistente la huelga, mandarles a la tropa, destruirlos a garrotazo limpio y encarcelar a los cabecillas... (176)

La novela de Fuentes casi nos invita a confrontarla con el mural de Rivera y empezar no solo a revisar un discurso ideológico sin bases, sino también a cuestionar las políticas gubernamentales que usan el arte para forjar valores e ideales inexistentes. Es bastante productivo revisar la iconografía presente tanto en la obra visual como verbal, para encontrar su diálogo contradictorio y la crítica abierta que hace el autor a una forma sesgada de ver la Historia.

Como se ha podido percibir a lo largo de este capítulo, *La muerte de Artemio Cruz* se aleja de la perspectiva de una historia unificada y sesgada, siempre contada desde un narrador

omnisciente y anónimo. Por el contrario, Fuentes le apuesta a una historia contada desde la fragmentación, que no solo favorece la aparición de múltiples puntos de vista, sino también la aparición de procesos interactivos de coocreación con el lector, todo esto mediado por el diálogo constante que establece la novela con la pintura. También es importante resaltar la idea de la novela como mural crítico de la Revolución y la postrevolución, que subvierte las ideas ideológicas y poco orgánicas expuestas por la escuela muralista mexicana.

## CAPÍTULO II

### ***La muerte de Artemio Cruz: tiempo, narrativa y pintura***

En el capítulo anterior se analizó la narrativa de *La muerte de Artemio Cruz* teniendo como eje central la fragmentación en la construcción narrativa de algunos apartados, la disposición de las voces narrativas y la construcción del personaje principal. Se trabajó, además, con base en las estrategias visuales fragmentarias del cubismo que propician la aparición de múltiples puntos de vista. Se habló también de la importancia que el autor otorga a la mirada del espectador-lector en la construcción de múltiples perspectivas en la narrativa verbal y visual. En este sentido, se comparó la novela de Fuentes con manifestaciones artísticas de pintores como Pablo Picasso, Piero della Francesca, Diego Velázquez y Diego Rivera. Se pudo percibir entonces que *La muerte de Artemio Cruz* es una novela rica en relaciones iconotextuales. La presencia de la pintura es parte importante de la significación de la narración. La forma narrativa que plantea el autor invita a seguir indicios textuales y estructurales que permiten el encuentro con la pintura. Además, la novela brinda la oportunidad de descubrir estrategias discursivas como la éfrasis para enriquecer relaciones entre los sistemas semióticos de la narración.

Ahora bien, en este capítulo veremos cómo el manejo del tiempo en la novela responde también a inquietudes artísticas y creativas que están fuertemente vinculadas con la pintura, en especial con la pintura barroca. De acuerdo con lo anterior, el objetivo de este segundo capítulo es analizar el funcionamiento de la estructura temporal en *La muerte de Artemio Cruz* para así comprender otro aspecto importante de la relación que narrativa y pintura establecen con la historia de México. Lo que llevará a reflexionar sobre un conjunto de

circunstancias históricas del país presentes en la novela y develadas por medio del proyecto creativo del autor. Para ello, primero se realizará una exposición sobre la intervención del tiempo en la organización de la novela y el papel del espejo en la pintura barroca y en la narrativa de Fuentes, como artificio visual y pieza clave de desentrañamiento de la apariencia y la realidad a partir del descubrimiento de tiempos y espacios, que restituyen a la mirada hechos históricos y sociales que de otro modo no se verían. Dicha exposición se realizará teniendo en cuenta la idea de un tiempo circular que pasa a través de dos estados, uno de bifurcación en el que el personaje experimenta una especie de segmentación en tres personas, y un estado de totalidad en el cual la unidad de Artemio se va reconstituyendo a medida que se aproxima la hora de su muerte. Segundo, teniendo en cuenta que el espejo en la pintura y en la novela es un modificador de la visión y de las percepciones de la realidad, en cuanto abre espacios-tiempos dentro de otro; y facilita sacar a la luz múltiples imágenes e interpretaciones de lo contemplado, se establecerá la relación que existe entre la forma en que se presenta el tiempo, y la reflexión que plasmó el autor sobre algunos episodios de la historia mexicana. Para esto se tendrán en cuenta las características y circunstancias que han configurado al personaje como prototipo de la *chingada*<sup>20</sup>: héroe problemático de la Revolución y nuevo conquistador. Esto llevará a rastrear en la novela la relación híbrida entre el viejo mundo y el nuevo, los conquistadores y los conquistados, relación propia del arte barroco latinoamericano. Finalmente, teniendo en cuenta que Carlos Fuentes presenta a su

---

<sup>20</sup>*Chingar*. El origen de la palabra *chingar* no es tan claro, pero la Real Academia Española apunta a que proviene del caló gitano *čingarár*, que significa pelear, importunar, molestar a alguien, o practicar el coito con alguien (Real Academia Española, s.f., 3ra definición). Otros lingüistas como Montes de Oca (2010) consideran que la palabra tiene una alta carga de sentido sexual original que de alguna manera es transformada en el español mexicano para hacer del término un juego de vencedor y vencido. Escritores como Octavio Paz (1970) han analizado la palabra y la han asociado al sentimiento de violencia arraigado desde la Conquista española.

personaje al borde de la muerte y que el lector de la novela se encuentra frente a un ser humano que, a pesar de su poder y dinero, está a punto de ser derrotado sin ningún recurso para escapar de esa situación se analizará cómo el autor no sólo estructura su relato por medio de un juego temporal, sino también cómo esta dinámica propicia la aparición de parámetros estéticos y simbólicos propios de un bodegón *vanitas*. De acuerdo con lo anterior, se realizará un análisis de símbolos de pinturas que tratan el motivo del banquete y finalmente se analizará *El triunfo de la muerte* (1562), de Pieter Brueghel el Viejo.



Figure 12 Pieter Brueghel el Viejo. *El triunfo de la Muerte*. (1562). Óleo sobre tabla. 117 cm × 162 cm. Museo del Prado, Madrid, España

Lo que implica ahondar más sobre el género pictórico de la *vanitas* para finalmente mostrar cómo el juego con el tiempo en la novela arma una *vanitas* verbal: una obra iconotextual que cuestiona las narrativas culturales occidentales tradicionales y el tiempo lineal de la historia tradicional.

### **2.1. El espejo multiplicador de espacios y perspectivas temporales: fragmentación y totalidad temporal en *La muerte de Artemio Cruz***

Un espejo bien situado nos permite averiguar lo que sucede a nuestra espalda y por combinación de espejos se puede contemplar a una persona de perfil. Como lo menciona Dallenbach (1991), explorando ciertas propiedades del espejo y, en especial, su singular poder de revelación podemos ver cómo muchos pintores se han servido de tal instrumento para mitigar las limitaciones de la mirada, poniendo ante los ojos aquello que normalmente quedaría excluido del campo de visión. Según el autor el espejo en el arte ha sido un recurso pictórico que muchos pintores han incluido en sus obras. Sin embargo, dos de las obras más emblemáticas donde se ve este recurso son *El matrimonio Arnolfini* (1434) del pintor flamenco Jan Van Eyck



Figure 13 Jan van Eyck. *El matrimonio Arnolfini*. (1434). Óleo sobre tabla. 82 cm × 60 cm. National Gallery, Londres, Reino Unido

y *Las meninas* (1656), del pintor español Diego Velázquez, donde se identifica la representación del espacio y de sus discursos a través del uso de los espejos. El espejo entonces se presenta como “recurso pictórico que, en un análisis centrado en su función representativa y alegórica, amplía la trama de lo visible” (Martínez, 2019, 26). El espejo aporta, según Millner Kahr (1975) , una impronta especial en la obra en cuanto dirige la atención del observador a los eventos que ocurren fuera de la imagen (Miller, 1975, citado en Martínez, 2019).

Ahora bien, la inclusión del espejo como instrumento para entregar implícitamente una ilusión de espacio dentro y fuera del encuadre de la pintura es empleada por Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz* para introducir la propuesta narrativa temporal del autor. De tal manera que la presencia del espejo se convierte en la excusa para representar en la narración el repertorio de hechos que se encuentran fuera de la circunstancia temporal que se presenta

en la obra. Con esto quiero decir que el autor incorpora el motivo del espejo en la trama de la novela como pretexto: primero para desplegar su propuesta temporal fragmentaria, y segundo para develar los acontecimientos privados e históricos de Artemio, personaje que se encuentra en su lecho de muerte, extendiendo así, no solo los espacios sino los tiempos dentro de la narración. De tal manera, así como el espejo y su reflejo invitan al espectador a develar la realidad adicional, aquella que tapa el lienzo de la pintura, el espejo en la novela de Fuentes invita al lector a reconstruir las narraciones del personaje y así entender la relación de su vida privada con la historia de México.

En el primer episodio el personaje despierta, y por ciertas señales que detecta en su cuerpo empieza a hacerse consciente de su estado de salud. Podría decirse que esta es la imagen que muestra el presente de la novela. A partir de este momento nos encontramos frente a una circunstancia, la agonía del personaje. Un algo insistente lo obliga a abrir los ojos y enfrentarse con su imagen deformada reflejada por fragmentos de vidrio en un bolso de mujer. A partir de ese momento la narración empieza a proponer un desdoblamiento o proceso de bifurcación que se opera en la novela mediante la aparición de las voces y de los tiempos narrativos. Artemio se despierta y se siente enajenado con respecto a su cuerpo, al mismo tiempo que se percibe como un ser dividido:

Agota pensar en el cuerpo. El propio cuerpo. El cuerpo unido. Cansa. No se piensa. Está. Pienso, testigo. Soy, cuerpo. Queda. Se va... se va... se disuelve en esta fuga de nervios y escamas, de celdas y glóbulos dispersos... Teresa ha retirado la bolsa que lo reflejaba. Trato de recordarlo en el reflejo; era un rostro roto en vidrios sin simetría... con la mueca distribuida en tres espejos circulantes. Me corre el sudor por la frente. Cierro otra vez los ojos y pido, pido que mi rostro y mi cuerpo me sean devueltos.  
(Fuentes, 2007, 13)

En adelante la novela se bifurca en dos espacios-tiempos, y tanto el personaje como el lector empiezan un proceso de descubrimiento, el personaje de sí mismo y el lector de las otras narraciones dentro de la narración<sup>21</sup>. Es común en ciertas pinturas barrocas,<sup>22</sup> como *Las meninas*, el uso de imágenes dentro de la imagen principal; y en el caso de la novela, de historias dentro de la historia, en ambos medios por mediación de la imagen especular.

¿Te acuerdas de aquella roca que se metía al mar como un barco de piedra? Allí ha de estar todavía.

—Allí te conocí. ¿Ibas mucho a ese lugar?...

—Todas las tardes. Se forma una laguna entre las rocas y uno puede mirarse en el agua blanca. Allí me miraba y un día apareció tu cara junto a la mía. De noche, las estrellas se reflejaban en el mar. De día, se veía al sol arder. —No sabía qué hacer esa tarde... (Fuentes, 2007, 83).

---

<sup>21</sup> A este respecto, André Gide, en su *Journal* (1893), escribe acerca de una estructura narrativa en la que se cuenta una historia dentro de otra, refiriéndose a ello como *mise en abyme*. Término que es derivado por Gide del fenómeno pictórico propio de la pintura barroca representado en artistas como Hans Memling, Quinten Massys y Diego Velázquez quienes con el uso del espejo acuñaron una técnica pictórica de introducir una imagen dentro de una primera en *abyme* (abismado o en abismo). De esta manera se pueden percibir cuadros en los que, a fin de mostrar una mayor visión de la escena y de descubrir lo que el campo de visión nos oculta, se incluye en la composición un espejo, creando así una relación mayor entre el espectador y el cuadro, que es invitado a entrar en la escena. A partir de esta alusión el autor menciona también obras literarias como *Hamlet* y *La caída de la casa Usher*. André Gide, 1975, citado en Dallenbach (1991)

<sup>22</sup> Wackernagel (1967) apunta que la pintura barroca se caracteriza por la persuasión y el engaño al ojo humano pues al jugar con elementos arquitectónicos, imágenes especulares así como el contraste del claro-oscuro se genera la sensación de que hay algo más, detrás, en frente, por debajo, en los lados del lienzo de esa pared, de esa bóveda. Apunta que de esta manera se crean diversas perspectivas aéreas muy elaboradas y se aumentan las dimensiones reales del cuadro (55-56). Kuzmina (2013) por su parte hace alusión al uso del espejo en la pintura barroca como elemento que desestructura la realidad y que invita al espectador a repensar y descubrir los espacios retratados por el artista. La autora también señala que en el barroco la imagen del espejo adquiere connotaciones “tropológicas. Así este motivo aparece con frecuencia en las representaciones *vanitas* que aluden al carácter perecedero de la vida humana y a la necesidad de tener presentes los valores morales y trascendentales. Junto a esto, se advierte la transformación del objeto en elemento de decoración. Por último, se denota la capacidad de las superficies refractarias para multiplicar al referente original, lo cual repercute en la formulación de la visión metafórica del espejo que se aprecia en la proliferación de las imágenes-textos. En este sentido, son paradigmáticos los espejos reflexivos de *Las Meninas* de Velázquez.” (160)

No, no. No vi tu uniforme. Sólo vi tus ojos reflejados en el agua y entonces ya no pude ver mi reflejo sin el tuyo a mi lado. (87)

Él debía creer en esa hermosa mentira, siempre, hasta el fin. (103)

Los apartados anteriores son un ejemplo de la técnica de la narración dentro de la narración. Como lo indica la expresión “hermosa mentira”, es una ficción fabricada acerca de cómo empezó la historia de amor de Artemio con Regina; a su vez está contenido dentro del monólogo interior del protagonista mientras se está muriendo. La presencia del espejo que forma la laguna a orillas del mar funciona como una “obra dentro de la obra” al estilo barroco, y como una doble visual de la narración falsa en la cual está incluida.

Otra búsqueda que debe hacer el lector es sobre el origen del protagonista y sus circunstancias como personaje dentro del laberinto temporal que va configurando la novela. El proceso de búsqueda se realiza por medio del análisis de la bifurcación temporal que podemos percibir desde su apertura en pasajes como el ya señalado del bolso de Teresa y en pasajes en donde se alude al gemelo de Artemio y las apariciones de otros varios reflejos especulares en el agua o en objetos de vidrio. La idea de tiempo bifurcado se presenta por medio del espejo como artificio que genera la ilusión de espacios simultáneos. Y que en la novela está representado en las voces y los tiempos narrativos.

Ayer Artemio Cruz estaba en su despacho y se sintió muy enfermo. Ayer no. Esta mañana. Artemio Cruz. No enfermo no. No Artemio Cruz no. Otro. En un espejo colocado frente a la cama del enfermo. El otro. Artemio Cruz. Su gemelo. Artemio Cruz está enfermo. El otro. Artemio Cruz está enfermo: no vive: no, vive. Artemio Cruz vivió. Vivió durante algunos años... Años no añoró: años no no. Vivió durante algunos días. Su gemelo. Artemio Cruz. Su doble. Ayer Artemio Cruz, el que sólo vivió algunos días antes de morir ayer Artemio Cruz... que soy yo... y es otro... ayer... (15-16)

Como se ve, las imágenes especulares en la novela le dan salida a otras voces y tiempos. Entonces empiezan a aparecer las conjugaciones del verbo: “es”, “está”, “vivió”, “añoró”. Que posteriormente se conformarán en tres voces y tres tiempos definidos que proporcionarán la estructura narrativa de la novela, y que darán acceso al lector a otros espacios-tiempos que llevarán al esclarecimiento de la identidad del personaje como individuo y como representante de un colectivo. En este sentido la imagen especular en la narrativa cumple la misma función de la incorporación del espejo en la pintura, mencionado en pasajes anteriores. En la pintura la aparición del espejo cumple varias funciones, pero una muy importante es como un instrumento para entregar implícitamente una ilusión de otros espacios que se encuentran fuera del encuadre. Según lo analiza Gombrich (2014) el espejo también alude a la ilusión como creación de una realidad fabricada por el artista. Para el investigador el artista usa artilugios y técnicas para diseñar una simulación de la realidad, en este sentido, “la obra de arte refleja ventanas de la realidad en las cuales se establece una progresión hacia el infinito de la representación estética del mundo retratado” (253). Si se considera esta definición sobre la presencia de los espejos en la pintura, es posible identificar un vínculo dialógico con la temporalidad de la novela en cuanto a los espacios que proyecta, que de manera aislada aparecen desordenados, pero en su conjunto y conforme se van incorporando al relato principal, van formando el todo de la novela.

Al igual que en la pintura, las alusiones al espejo que surgen en *La muerte de Artemio Cruz* parecen ser el artilugio que utiliza el autor para la bifurcación de las voces narrativas y los tiempos de la narración. Dichas imágenes generan en el lector la sensación de amplitud del espacio narrativo. Esta técnica brinda la posibilidad de que las reproducciones de la realidad del personaje, que generan los tres tiempos, se entiendan como sucesos simultáneos dentro

del mismo espacio de agonía del personaje. En efecto, esta duplicación del personaje, por medio del espejo y la aparición del gemelo, manifiesta una pluralidad que terminará por volverse un todo al final de la obra. En el texto también hay una serie de apartados que aluden a este proceso unificador del todo, más allá del final, entre los cuales está el siguiente:

...tajo de tu memoria, que separa las dos mitades: soldadura de la vida, que vuelve a unir las, disolverlas, perseguirlas, encontrarlas: la fruta tiene dos mitades: hoy volverán a unirse: recordarás la mitad que dejaste atrás: el destino te encontrará... (Fuentes, 2007, 21)

Dicen que las células de la esponja no están unidas por nada y sin embargo la esponja está unida: eso dicen, eso recuerdo porque dicen que, si se rasga violentamente a la esponja, la esponja hecha trizas vuelve a unirse, nunca pierde su unidad, busca la manera de agregar otra vez sus células dispersas.  
(110)

Los anteriores apartados aparecen de manera aislada, sin embargo, es obvio que aluden a la unión de un todo que se encuentra dividido. También sugieren que el tiempo y la memoria son entes disociadores y al mismo tiempo unificadores de la existencia. Apartados como estos, donde el lector aprecia el concepto que el autor tiene del tiempo por medio del personaje, dan por sentado que la estructura del tiempo en la novela implica que la bifurcación del personaje no tiene como consecuencia una separación radical de las tres voces narrativas ni de los tiempos. Aunque haya una separación desde el comienzo de la narración, también hay una serie de puentes entre los tres tiempos verbales, hasta que al final de la novela encontramos lo que podríamos llamar la totalidad temporal. Así las voces se van a conectar definitivamente en el último fragmento, momento en el cual se consuma la muerte del personaje y al lector se le presenta la imagen completa del personaje con todos sus aciertos desaciertos: “Artemio Cruz... nombre... —inútil... —corazón... —masaje... — inútil... ya no

sabrás... te traje adentro y moriré contigo... los tres... moriremos... Tú... mueres... has muerto... moriré.” (393)

Es desde esta dinámica temporal, entendida como pluralidad de espacios-tiempos desde donde se percibe la narrativa como apertura creativa que la novela permite pensar la historia desde la heterogeneidad. Más aún, es desde esta concepción de tiempo y esta búsqueda de totalidad a través de la fragmentación, que el autor logra darle luz a los acontecimientos oscuros, silenciados, ocultos, no solo del personaje sino también de la historia de México. Veremos a continuación cómo esta particular forma de presentar el tiempo, como prolongación especular que promueve la bifurcación de espacios y tiempos para encontrar la totalidad, se presenta a través de las voces narrativas y cómo logra dilucidar la mirada crítica del autor sobre hechos históricos y particularidades culturales propias del mexicano.

## **2.2. La Historia dentro de la historia: una lectura crítica de la historia mexicana en *La muerte de Artemio Cruz***

La primera imagen que aparece en la narración es la del personaje en el presente agónico, representado por la voz en primera persona Yo. En los fragmentos narrados por esta voz, en los cuales todos los acontecimientos nos llegan mediados por la conciencia del protagonista, Fuentes incorpora todas las experiencias que Artemio Cruz está viviendo en el presente, 9 de abril de 1959, desde el momento en que despierta en la cama hasta el momento de su muerte. Este presente significa un periodo de tiempo de aproximadamente doce horas. Durante estos periodos de tiempo el lector descubre un hombre destruido, visiblemente enfermo, que padece dolores físicos y una pérdida gradual del control de su cuerpo. Además, se descubren

muchos detalles personales sobre Artemio: por ejemplo, que no tiene buenas relaciones con su familia y que tiene una marcada aversión por la religión y todo lo que le atañe. Pero en este presente también se hace referencia a una situación problemática del país. En el momento en que Artemio Cruz está muriendo, al mismo tiempo se muestra un país agitado, que está viviendo la huelga de los trabajadores del ferrocarril, creciente protesta de carácter popular. Los apartados también develan la intervención de los Estados Unidos en la política y en la economía mexicana:

Sea usted amable, Mr. Corkery. Telegráfíe todo esto a las matrices interesadas en los Estados Unidos. Que muevan a la prensa de allá contra los ferrocarriles comunistas de México.

—Sure, if you say they're commies, I feel it my duty to uphold by any means our...

—Sí, sí, sí. Qué bueno que nuestros ideales coinciden con nuestros intereses, ¿verdad que sí? Y otra cosa: hable usted con su embajador, que ejerza presión sobre el gobierno mexicano, que está recién estrenado y medio verdecito todavía.

—Oh, we never intervene.

—Perdone mi brusquedad. Recomiéndele que estudie el asunto serenamente y ofrezca su opinión desinteresada, dada su natural preocupación por los intereses de los ciudadanos norteamericanos en México. Que les explique que es necesario mantener un clima favorable para la inversión, y con estas agitaciones...

—O.K., O.K.» (147- 148)

Dichos apartados nuevamente demuestran la aplicación de la *mise en abyme* que usa el autor al incluir relatos secundarios dentro de uno principal. En este caso se nos presenta un nuevo mecanismo reflectante como el espejo, en este caso auditivo, pues la información que se presenta es develada por medio de una micro narración incorporada desde una grabación

que pone Padilla, el secretario de Artemio, que como un ritual almacena en audios todas las conversaciones y negociaciones de su jefe<sup>23</sup>.

Cuando Carlos Fuentes ubica al personaje central de la novela en el momento histórico que atraviesa México, alude también a la inestabilidad del país por causa de personalidades de la historia de la revolución, representados en Artemio Cruz. Personajes históricos que ilustran perfectamente el fracaso de los ideales revolucionarios. De la misma forma el autor muestra todo un poder político representado en Artemio quien encarnan la negatividad de la acumulación política del poder. Además, se muestra claramente el proceso por el cual la organización del estado se forma en la violencia y la corrupción de hombres que se aprovechan de las contingencias, dejando mucho que desear las políticas de desarrollo adoptadas por los presidentes de turno, que son mencionados también en la obra como facilitadores de procesos de corrupción.

Y luego te sentarás con Padilla a contar tus haberes. Eso te divertirá mucho. Todo un muro de tu despacho estará cubierto por ese cuadro que indica la extensión de y las relaciones entre los negocios manejados: le repetirás a Padilla los pasos que integraron esa riqueza. Préstamos a corto plazo y alto interés a los campesinos del estado de Puebla, al terminar la revolución; adquisición de terrenos cercanos a la ciudad de Puebla, previendo su crecimiento; gracias a una amistosa intervención del Presidente en turno... jaja y consolidación definitivas con el presidente Alemán: veinte años de confianza, de paz social, de colaboración de clases; veinte años de progreso, después de la demagogia de Lázaro Cárdenas, veinte años de protección a los intereses de la empresa, de líderes sumisos, de huelgas rotas. (19-20).

---

<sup>23</sup> La conversación con los inversionistas norteamericanos, que se reproduce en la grabación de la mañana antes de la caída del personaje, aparece en la novela desde la segunda intervención del Yo del presente, y reaparece de manera periódica hasta la octava. El asunto gira alrededor del boicot de la huelga de los Ferrocarrileros por parte de la prensa mexicana y norteamericana para favorecer una inversión que va en detrimento de los trabajadores y en beneficio de los inversionistas extranjeros y de Artemio (ver 37, 72, 73, 108, 148, 176, 205).

De esta manera, no solamente estamos en presencia de un personaje dividido, sino también ante un país escindido en donde la crisis del presente está estrechamente relacionada con cuestionables prácticas políticas en el pasado cercano. En efecto, en uno de los varios fragmentos del Yo en donde la narración se concentra en las huelgas que México está viviendo en el presente de la narración, también se alude a otro microrrelato del pasado conflictivo de la revolución en donde uno de los focos del conflicto fue precisamente el ferrocarril. Carlos Fuentes introduce esta prolongación del conflicto por medio de la canción *La rielera*, que era bastante conocida en la época de la Revolución Mexicana:

Tengo mi par de pistolas con su cacha de marfil para agarrarme a balazos con los del ferrocarril yo soy rielera tengo mi Juan él es mi encanto yo soy su querer: si porque me ves con botas piensas que soy militar soy un pobre rielero del ferrocarril central. (205-206)

Esta canción a su vez crea otra prolongación que remite a otro relato dentro de otro, en este caso, la corta historia de amor con Regina, pues las rieleras<sup>24</sup> eran como se llamaban a las mujeres que acompañaban a los hombres en la revolución. De esta manera con la alusión a la canción el autor nuevamente presenta la bifurcación del tiempo, para posteriormente reunir en un mismo espacio dos acontecimientos: uno relacionado con el pasado y otro con el presente<sup>25</sup>, uno personal y otro histórico. Es decir, el autor ofrece al lector detalles que se deben analizar por separado para entender su relación.

---

<sup>24</sup> En el caso de las soldaderas, también conocidas como rieleras, juanas, adelitas, guachas o marías dependiendo de la región, se trató de mujeres del campo y de los sectores urbanos más pobres que fueron forzadas a unirse al ejército siguiendo el camino de sus maridos o de sus hijos. Así mismo, algunas soldaderas siguieron a los hombres por considerar que estarían más seguras a su lado; otras no tenían más opción pues cuando los soldados tomaban algún lugar, las mujeres eran capturadas junto con los caballos y las armas. (Rueda Smithers, 2018)

<sup>25</sup> El año 1948, año en que el personaje Artemio Cruz, el personaje de ficción, se encuentra en lo alto de su poderío, Miguel Alemán, el presidente de la época, incrementó el control y la represión, con el objetivo de debilitar la influencia de la izquierda y combatir la independencia sindical. El Sindicato ferrocarrilero fue el

Como ya se ha mencionado el Yo moribundo, a medida que se va dando cuenta de que se están agotando sus posibilidades de vida, aparece cada vez más desarticulado. En esta desarticulación aparece la segunda prolongación especular representada en la voz de la segunda persona Tú, que como también se ha mencionado, se funde con el Yo en el momento de la muerte completando toda la unidad.

En esta prolongación en el pronombre Tú se recoge un discurso algo complejo que nuevamente tiene que ver con la vida privada del personaje y con las circunstancias históricas de México. También participa del proceso narrativo junto a las otras voces y tiempos de bifurcación y unión. La complejidad del Tú radica, ante todo, en que el tiempo verbal del futuro aparece relacionado con acciones que fueron consumadas en el pasado. Sin embargo, este tiempo futuro se presenta en la obra mediante tres modalidades. La narración de la segunda persona tiene que ver con un pasado reciente, otro lejano, y otro aún más remoto. Sin embargo, hay un fragmento de la segunda persona que merece una particular atención; se trata de aquél en el cual Carlos Fuentes elabora un discurso sobre la chingada (178-179). El término *chingada* adquiere distintas connotaciones para el autor de *La muerte de Artemio Cruz*, sin embargo, lo que interesa destacar en este capítulo acerca del tratamiento de la palabra *chingada*, es que todas sus formas gramaticales aparecen asociadas a la propuesta temporal del autor en cuanto vinculan acontecimientos dentro de los diferentes tiempos en la narración. Además, la palabra se encuentra fuertemente relacionada a circunstancias históricas y a arraigos culturales inconscientes y actuales de la sociedad mexicana.

---

primero sobre el que cayó la fuerza del Estado y posteriormente siguieron el sindicato petrolero en 1949 y el minero en 1951. (Domínguez, 2020)

La temporalidad de la *chingada* tiene que ver con el hecho de que hay una cierta conciencia de ella, pero al mismo tiempo un desconocimiento. La *chingada* opera como un supuesto que está instalado en el discurso del mexicano, en todas sus prácticas cotidianas sin que sea cuestionada. En efecto, la *chingada* está presente en la vida e historia de los mexicanos, pero no se la reconoce de una manera crítica y, sobre todo, no se la asume como una palabra que hace referencia a microrrelatos asociados a los hechos que han sido motor de una historia marcada por la violencia y la injusticia.

Tú la pronunciarás, es tu palabra y tu palabra es la mía...Eres quien eres porque supiste chingar y no te dejaste chingar; eres quien eres porque no supiste chingar y te dejaste chingar: cadena de la chingada que nos aprisiona a todos: eslabón arriba, eslabón abajo, unidos a todos los hijos de la chingada que nos precedieron y nos seguirán: heredarás la chingada desde arriba; la heredarás hacia abajo: eres hijo de los hijos de la chingada; serás padre de más hijos de la chingada... eres un hijo de la chingada del ultraje que lavaste ultrajando a otros hombres del olvido que necesitas para recordar de esa cadena sin fin de nuestra injusticia. (180-181)

Es más, la *chingada* tiene mucho que ver con un hecho concreto: un evento que los mexicanos cargan históricamente (la Conquista), pero al mismo tiempo lo ignoran en un discurso consciente porque la chingada es “burla, invitación a la riña, propósito, saludo, santo y seña de México” (178). Ahora bien, esta palabra dentro de la obra está ligada a la propuesta temporal del autor, en cuanto cada salto al pasado que se realiza en la obra, desde el presente, alude a la palabra de manera implícita o explícita. El autor bifurca los tiempos de la vida del personaje, el gran chingón, el gran conquistador, para hacer un análisis de la palabra desde todas sus implicaciones históricas. Así, en toda la obra, se nos muestra a un personaje mexicano que encarna los principales retratos históricos. Artemio como el conquistador Hernán Cortés: “caminarás a la conquista de tú nuevo mundo” (45). Pero a su vez Artemio

Cruz hijo ilegítimo-mestizo, fruto de la violación de la mulata esclava Isabel Cruz por el terrateniente Atanasio Menchaca (355). Finalmente, Artemio como el oportunista traidor de la revolución, que pasa de ser el chingado a ser el gran chingón que continúa la cadena de injusticias sociales.

En este punto es conveniente, para sustentar la relevancia que en este apartado se le está atribuyendo a la palabra *chingada*, citar a Octavio Paz (1996), otro escritor mexicano quien también hace un análisis del concepto y presenta una valiosa exposición sobre el significado de esta palabra en la historia de los mexicanos.

La palabra *chingar*, con todas estas múltiples significaciones, define gran parte de nuestra vida y califica nuestras relaciones con el resto de nuestros amigos y compatriotas. Para el mexicano la vida es una posibilidad de chingar o de ser chingado. Es decir, de humillar, castigar y ofender. O a la inversa. Esta concepción de la vida social como combate engendra fatalmente la división de la sociedad en fuertes y débiles. Los fuertes —los chingones sin escrúpulos, duros e inexorables— se rodean de fidelidades ardientes e interesadas. El servilismo ante los poderosos —especialmente entre la casta de los "políticos", esto es, de los profesionales de los negocios públicos— es una de las deplorables consecuencias de esta situación. Otra, no menos degradante, es la adhesión a las personas y no a los principios. Con frecuencia nuestros políticos confunden los negocios públicos con los privados. No importa. Su riqueza o su influencia en la administración les permite sostener una mesnada que el pueblo llama, muy atinadamente, de "lambiscones" (de lamer). (Paz, 1996, 215-216)

En *La muerte de Artemio Cruz* hay una crítica a la historia mexicana desde dentro, desde su lenguaje, desde su estructura, desde su profunda reflexión histórica. Es así como el tiempo en la narrativa requiere de un lector paciente que desentraña la historia desde las múltiples historias fragmentadas para alcanzar y entender la unidad. También, la Historia mexicana, como la de cualquier nación, requiere ser vista desde su heterogeneidad para ser comprendida desde un presente que reconoce un pasado para poder pensar un futuro. Porque al

descomponer la vida privada del personaje se descubre que el chingón también es víctima de la chingada y que es la sociedad quien genera, acepta y reproduce la chingada; y, por tanto, los sistemas lingüísticos, políticos, sociales y culturales violentos. Así, el ejercicio del poder por medio de la chingada implica el desconocimiento de hechos decisivos de la historia mexicana en donde se entierran en el pasado los sucesos que hicieron de esta una historia híbrida.

Para Octavio Paz (1996), el discurso que legitima la chingada es justamente un discurso que se niega a reconocer la leyenda de la Eva mexicana, la Malinche, como un personaje que es parte integrante de la historia y de la cultura mexicana. En este sentido, el desprecio de la Malinche se realiza desde una instancia discursiva que no acepta el pasado híbrido de México y que oculta la chingada como un ingrediente activo que contribuye al desenlace de la historia. Según Paz, la celebración del grito de independencia mexicana es sintomática del rechazo del hibridismo:

En este grito condenamos nuestro origen y renegamos de nuestro hibridismo. La extraña permanencia de Cortés y de la Malinche en la imaginación y en la sensibilidad de los mexicanos revela que son algo más que figuras históricas: son símbolos de un conflicto secreto, que aún no se ha resuelto. Al repudiar a la Malinche — según la representa José Clemente Orozco en su mural de la Escuela Nacional Preparatoria— el mexicano rompe sus ligas con el pasado, reniega de su origen y se adentra solo en la vida histórica. (25)

Fuentes coincide con este pensamiento de Octavio Paz; y en su propuesta narrativa, reconoce el hibridismo mexicano y lo analiza desde la bifurcación de los tiempos, que a su vez entabla un diálogo entre el pasado y el presente a través de los fragmentos y las ruinas de un hombre que representa una historia nacional. El autor convierte el texto literario en una oportunidad para ahondar en la historia mexicana desde la heterogeneidad.

A partir de esto se hace visible la relación que la narrativa de Fuentes entabla con el arte barroco americano, incluida la pintura. Investigadores literarios como Reindert Dhondt, (2015) han encontrado que en las obras de Carlos Fuentes está muy presente el pensamiento barroco, que entre otros temas reflexiona sobre el devenir histórico y algunos discursos como el mestizaje, el sincretismo y la identidad (228). Estos temas están presentes en la novela gracias a la propuesta narrativa y temporal del autor. Dhondt expone que en la obra de Fuentes las líneas discursivas destacan fundamentalmente la ambivalencia de lo barroco. El investigador equipara esta ambivalencia a la imagen del dios bifronte Jano quien mira al ocaso del feudalismo y al mismo tiempo a los albores del capitalismo, favoreciendo la crítica hacia la modernidad. Esta metáfora también se relaciona con la forma fragmentaria en la que se presenta el tiempo en la novela, una forma que bifurca y multiplica los espacios-tiempos. Dhondt también relaciona la ambivalencia del barroco con la técnica pictórica del claroscuro que se sitúa entre la luz (lo sensual, el deseo, el *carpe diem*), por un lado, y la sombra (la melancolía, el género de la *vanitas* que nos hace meditar sobre la transitoriedad del poder, la belleza y la vida) (20). Tema que veremos fuertemente relacionado no solo con la temporalidad del autor, sino con el tema de la muerte que se alude desde el título de la novela.

### **2.3. Pensamiento y pintura *vanitas* en *La muerte de***

#### ***Artemio Cruz***

En *La muerte de Artemio Cruz*, como ya se comentó más arriba en el análisis del motivo del espejo, la estructura del tiempo guarda un profundo vínculo con la pintura barroca y con la forma en que ésta se presenta. Además, se muestra la clara inclinación del autor mexicano

por la creación literaria a partir de la misma. Teniendo en cuenta lo anterior, se continuará con el análisis de la estructura temporal de la novela y su relación con el arte barroco, en este apartado con uno de sus géneros, la *vanitas*. Se buscarán las diferentes formas en que la novela entabla una relación entre la experiencia del protagonista y el género de la *vanitas*.

En el periodo del barroco desde los comienzos del siglo XVII, la *vanitas* adquirió una gran acogida por su sentido claramente simbólico y alegórico frente a la vacuidad de todo lo humano. Así lo afirma Valdivieso (2002), quien sostiene que en Europa, especialmente en España, se produjo una copiosa cantidad de pinturas del género *vanitas* a partir del siglo XVII. Dicho fenómeno fue derivado de los principios y pensamientos de la cultura barroca, que proyectó su pensamiento, dentro de otras cosas, hacia todas las particularidades de la existencia. “La reflexión sobre el binomio vida y muerte fue muy intensa en este momento, producto de la cual surgió una literatura trascendente y profunda, en la que se insistía en recordar y advertir la condición pasajera de la existencia”. (29). Valdivieso señala que dicho pensamiento trascendió a la pintura, la cual guardaba además un profundo desengaño, que se acomodó en la cultura barroca. Es por esto que la *vanitas* se presentó en gran parte de las obras barrocas. Entre los escritores más representativos de la producción literaria se encuentran Francisco de Quevedo, con títulos tan dicentes como *La cuna y la sepultura* y *Sueño de la muerte*; y Calderón de la Barca con *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*. Dichos autores, afirma Valdivieso, no sólo difundieron en sus obras el concepto del desengaño de la existencia, sino también arremetieron contra la riqueza, el poder, la belleza, la sabiduría.

Dichos autores, en especial Calderón de la Barca, dan lugar en la novela de Fuentes a una trama intertextual implícita y explícita que conecta la obra con el arte barroco y le permite al

lector introducirse nuevamente en una *mise en abyme*, que no solo remite a otro microrrelato del pasado de Artemio, sino también a la obra *El gran teatro del mundo*. Aquí tenemos como ejemplo la primera mención de la obra teatral en uno de los epígrafes de la novela de Fuentes.

Hombres que salís al suelo

Por una cuna de hielo

Y por un sepulcro entráis,

ved cómo representáis. (Calderón de la Barca, citado en Fuentes 2007)

Desde este epígrafe de *La muerte de Artemio Cruz* encontramos una primera pauta que marca la conexión que tiene la novela con la literatura y el arte barroco. Fuentes introduce un fragmento de la obra teatral de Calderón de la Barca en el apartado del 12 de agosto de 1934, en uno de los diálogos que sostiene Artemio con uno de los personajes femeninos, Laura, una de las mujeres que hicieron parte de su vida.

Se sintió cansada, se sentó sobre el sofá, tomó un pequeño libro, encuadernado en cuero, de la mesa lateral y lo hojeó. Hizo a un lado la melena rubia que le cubría la mitad del rostro, buscó la luz de la lámpara y murmuró en voz baja lo que leía, con las cejas altas y una tenue resignación en los labios. Leyó y cerró el libro y dijo:

—Calderón de la Barca—y repitió de memoria, mirando al hombre—: ¿No ha de haber placer un día? Dios, di, para qué crió las flores, si no ha de gozar el olfato del blando olor de sus fragantes aromas... —... ¿si el oído no ha de oírlas?... ¿si no han de verlo los ojos?...(Fuentes, 2007, 268)

Fuentes en su novela reconstruye el pasado del personaje mediante 12 episodios de la vida de Artemio que a su vez son 12 elecciones que tomó y que lo configuraron como individuo y marcaron su final vacío y solitario. Una de las elecciones se presenta precisamente el 12 de agosto de 1934, un apartado que se configura como un episodio del pasado donde el lector

se entera de uno de los acontecimientos decisivos en el romance de Artemio con Laura. Cabe también anotar que este apartado condensa la propuesta temporal del autor al mezclar el pasado, en el que se conocieron Laura y Artemio, y un presente en que se rompe la relación. En este episodio se muestra una de las opciones que tuvo Artemio: escoger a Laura y dejar de lado las conveniencias sociales. Fuentes materializa en Laura al personaje de la Hermosura de Calderón de la Barca e instala una reflexión sobre la vanidad. En el fragmento se ve cómo Laura conoce a Artemio y cómo se desarrolla su relación. Luego el apartado muestra cómo Laura pretende que la relación se transforme y trascienda de lo trivial y superficial a una relación más comprometida, y cómo intenta persuadir a Artemio para que se decida y deje el estatus y el poder que le ofrece su matrimonio vacío con Catalina, pero él solo se encuentra interesado en las vanidades del dinero. Entonces mientras ella veía la belleza de los cuadros de Monet en ese pasado pleno y feliz, para Artemio dentro de su soledad la pintura queda resumida por el guía, años después, en el valor monetario que adquirió con los años.

Se detuvieron frente a ese cuadro y ella dijo que le gustaba mucho y siempre venía a verlo porque esos trenes detenidos, ese humo azul, esos caserones azul y ocre del fondo, esas figuras borradas, apenas insinuadas, ese techo horrible, de fierro y vidrios opacos, de la terminal de Saint-Lazare pintada por Monet le gustaban mucho, eran lo que le gustaba de esa ciudad donde las cosas, quizás, no eran muy hermosas vistas aisladamente, en detalle, pero eran irresistibles vistas en conjunto. Él le dijo que ésa era una idea y ella rió y le acarició la mano y le dijo que tenía razón, que simplemente le gustaba, le gustaba todo, estaba contenta y él, años después, volvió a ver esa pintura, cuando ya estaba instalada en el Jeu de Paume y el guía especial le dijo que era notable, en treinta años ese cuadro había cuadruplicado su valor, ahora costaba varios miles de dólares, era notable. (264-265).

En la cita anterior con la mención a Monet, no solo se reafirma la conexión que el autor tiene con la pintura, pues el apartado pone de manifiesto el placer que genera el arte como

expresión subjetiva de la belleza, sino que además enmarca la frivolidad que caracterizaba a Artemio.

Aparece también en ese apartado un objeto simbólico, el globo del firmamento, que se encuentra manipulando Artemio durante la conversación. El globo terrestre o del firmamento es un objeto muy característico en las pinturas *vanitas*, y simboliza el poder terrenal.



Figure 14 Antonio de Pereda. *Alegoría de la vanidad* (1632-1636). Museo de Historia del Arte de Viena

Fuentes entonces no solo muestra su conocimiento sobre el pensamiento barroco inmerso en las obras de Calderón de la Barca sino también de los símbolos característicos de la pintura *vanitas*. En este caso este objeto aparece reforzando el apego al poder que Artemio precisamente se rehúsa a abandonar por el amor de Laura.

Ella hizo un signo con el dedo índice y los dos continuaron escuchando; ella sentada, con el vaso entre las manos; él de pie, haciendo girar sobre su eje el globo del firmamento, deteniéndolo de vez en

cuando para distinguir las figuras dibujadas con punta de plata sobre la supuesta figura de las constelaciones: cuervo, escudo, lebre, pez, altar, centauro. (264)

Con la inclusión que hace el autor de un objeto como el globo celeste como símbolo de poder que el personaje hace girar, se anticipa la parte final del apartado donde se le descubre al lector una decisión del personaje, pues este no se atreve a poner en peligro su estatus social. Finalmente elige el poder y el dinero y sale huyendo. El objeto de su manipulación se convierte en la representación del apego al poder, del control que este representa.

—Ya no puedo más, mi amor. Tienes que escoger. —Ten paciencia, Laura. Date cuenta...

—Date cuenta, Laura, por favor. Esas cosas dañan. Hay que saber cuidar...

—¿Las apariencias? ¿O el miedo? Si no pasará nada, ten la seguridad de que no pasará nada.

Él tomó el sombrero de una silla. Caminó hacia la puerta del apartamento. Se detuvo con la mano sobre la perilla. Miró hacia atrás. Laura acurrucada, con los cojines entre los brazos, de espaldas a él. Salió. Cerró la puerta con cuidado. (265)

Como se pudo ver en este apartado Fuentes otorgó gran relevancia al arte barroco y a la simbología del bodegón del género *vanitas*. Además, el manejo del tiempo en la novela propicia en este apartado un salto temporal que retoma el presente agónico del personaje. Se contrasta entonces la escena del poder del mundo, representado en el globo celeste, en las manos del pasado y la agonía latente del presente.

...no necesito verme para sentir la palidez del rostro, la lividez de los labios, el ritmo acelerado del corazón mientras el pulso desaparece de la muñeca: me han clavado un puñal en el ombligo... (265)

Dentro de los guiños al arte barroco también encontramos en la obra composiciones musicales pues los personajes de Laura y Artemio se encuentran escuchando una obra: “Concerti Grossi, opus 6”, de Georg Friedrich Haendel (262), considerado una de las figuras

cumbre de la historia de la música y la ópera barroca. Lo anterior no solo reafirma la conexión con el arte barroco sino la idea de que la obra de Fuentes invita al lector a familiarizarse con la pintura e incluso con la música y la ópera barroca, invita al lector a percibir nuevos grados de significación de la lectura en compañía de sonidos e imágenes pictóricas.

Por otro lado, es importante resaltar que el motivo de la transitoriedad y caducidad de lo humano que encontramos en la pintura *vanitas* es favorecido por los saltos temporales que se generan en la obra. Es decir, que el contraste entre la voz del presente y los múltiples relatos dentro de la historia, que remiten al pasado, generan el encuentro no solo entre la idea de vanidad y la transitoriedad de la vida, sino también entre el texto verbal y la pintura. Como ya se mencionó, la disposición del tiempo y los mecanismos efrásticos, que aluden a pinturas específicas y a símbolos propios de géneros pictóricos como la *vanitas*, invitan a cotejar ciertas escenas con las pinturas para ampliar los significados.

Por otro lado, para Fuentes (1992), el barroco es un arte de abundancia basado en una inseguridad, que expresa la exuberancia y lo hiperbólico de América Latina y la diversidad de sus culturas. Así lo expresa en su libro *El espejo enterrado*. Para el autor el arte interiormente incompleto es inseparable de un sentimiento de desorden, de desencanto y de transitoriedad. Para el autor el barroco es entonces un arte permeable un arte de lo inacabado, de la inestabilidad y de las fugacidades de la fortuna, el tiempo y la gloria, un arte de la paradoja (228).

Pues nada expresó nuestra ambigüedad mejor que este arte de la abundancia basado sobre la necesidad y el deseo; un arte de proliferaciones fundado en la inseguridad, llenando rápidamente todos los vacíos de nuestra historia personal y social después de la Conquista con cualquier cosa que encontrase a la mano. (206)

Otra forma en la que se presenta el arte barroco en la novela es precisamente la forma en la que el autor maneja la abundancia, la saturación y el desorden que para el autor está muy asociado al sentimiento de desengaño propio del pensamiento barroco. Para ejemplificar lo anterior analizaremos el fragmento de la tercera persona encabezado por la fecha del 31 de diciembre de 1955. Dicho apartado merece una especial atención ya que en él se narra el episodio de la fiesta de San Silvestre, episodio que reúne varios aspectos de la iconografía del género *vanitas*, en especial en cuanto a bodegones de banquete.



*Figure 15 Abraham van Beyeren. Naturaleza muerta de un banquete con un ratón. (1667). Óleo sobre lienzo. Museo de Arte del Condado de Los Ángeles.*



Figure 16 Pieter Claesz. *Bodegón*. (1627). Museo del Prado

Artemio ofrece esta fiesta en su casa de Coyoacán, a la que asiste un grupo selecto de la élite adinerada mexicana. La fiesta como espectáculo, como despliegue barroco en la casa de Coyoacán es una ceremonia llena de derroche, opulencia, saturación, frenesí. Y todas estas características inician con la descripción del banquete:

Sobre la mesa de patas de delfín, bajo los candiles de bronce, perdices enriquecidas en salsa de tocino y vino rancio, merluzas envueltas en hojas de mostaza tarragonesa, patos silvestres cubiertos por cáscaras de naranja, carpas franqueadas por huevecillos de marisco, *bullinada* catalana espesa con el olor de aceituna, *coq-au-vin* inflamado nadando en palomas rellenas con puré de alcachofa, platonos de esquinado sobre masas de hielo, brochetas de langosta rosada en una espiral de limón rebanado, champiñones y rajadas de tomate, jamón de Bayona, estofados de res rociados de *Armagnac*, cuellos de oca rellenos de paté de puerco, puré de castaña y piel de manzanas fritas con nueces, salsas de cebolla y naranja, de ajo y pistache, de almendra y caracoles... (Fuentes, 2007, 320)

Al igual que en los bodegones que representan banquetes, en la descripción y narración nos encontramos con un rebosamiento de elementos que se mezclan sin control. De hecho, todo el apartado hace alusiones a la saturación no solo de la comida sino también de la decoración de la casa de Coyoacán, que se encuentra atiborrada de múltiples elementos decorativos. Artemio se encuentra paradójicamente en el nivel más alto de su poderío y al mismo tiempo en el declive de su vida. En un punto en que su identidad como individuo y como representante de una nación se encuentra expresada en todas las cosas, objetos lujosos, artísticos que pudo acumular, su orgullo es la casa de Coyoacán, adornada con “cuadros de la colonia, taraceas opulentas, y puertas labradas con cornucopias y angelitos... sillas y puertas policromadas... talladas con exuberancia” (Fuentes, 2007,321). Dichas descripciones de la casa se encuentran en abundancia en este episodio que cobra un doble sentido. Por un lado, muestra la saturación y el deseo de llenar un espacio con la abundancia, el deseo de tapar un vacío de identidad interno; y por otro relacionar dos espacios tiempos. El lector en este apartado remite irremediabilmente a otro apartado del pasado. Fuentes compara el convento barroco en el que vive Artemio, con la casa señorial de la familia paterna de Artemio, la cual se describe de una manera similar:

La garra temblorosa de Ludivinia alejó con otro gesto a Baracoa y sacudió las mangas de seda negra y los puños de encaje destruido. Encaje y cristal, pero no sólo eso: mesas de álamo labrado con pesadas tapas de mármol sobre las que descansaban los relojes debajo de las campanas de cristal, con pesadas patas cabriolas de bola; mecedoras de mimbre sobre el piso de ladrillo, cubiertas por los vestidos de polisón que nunca volvió a usar, tableros biselados, tachones de bronce, cofres con cuarterones y bocallaves de hierro, retratos de óvalo de criollos desconocidos, rígidos, barnizados, con patillas esponjadas y bustos altos y peinetas de carey, marcos de hojalata para los santos y el Niño de Atocha, éste reproducido en el estofado viejo, carcomido, que apenas conservaba la primera capa de lámina de oro, la cama de hojarasca plateada y baldaquín y postes estriados. (361)

Retomando el motivo del banquete como representación del arte barroco y de la pintura del género *vanitas* es importante anotar que el banquete que se ofrece en la fiesta. al igual que las pinturas, trae en sí una nota al pie, la muerte representada por el tiempo, agente intrínseco, que envejece la fruta o la comida. Para reafirmar la simultaneidad de los dos tópicos de la vida y la muerte. Como lo menciona Enrique Valdivieso sobre la *vanitas*: “la muerte es el antídoto contra la vanidad de la vida” (22). En este caso Fuentes introduce un animal muy asociado a la muerte y la descomposición, la rata.

Levantó la mirada, como si emergiera de una zambullida a fuerza de lastre: encima de las cabezas despeinadas y de los brazos ondulantes, el claro cielo de vigas y los muros blancos, los óleos del siglo XVII y los estofados angélicos... y en el oído despierto, la carrera escondida de las inmensas ratas — colmillos negros, hocicos afilados— que poblaban las techumbres y los cimientos de este antiguo convento jerónimo, que a veces se escurrían sin pudicia por los rincones de la sala y que en la oscuridad, por millares, encima y debajo de los alegres festejantes, esperaban... quizá... la oportunidad de tomarlos a todos por sorpresa... infectar la fiebre y la jaqueca... las manchas negras sobre la piel... el vómito de sangre... ( 326)

Después de una extensa descripción de un gran banquete que el lector puede percibir como exceso de extravagancia y que incluso puede generar un efecto de hastío, sigue una escena escabrosa salida de su imaginación, donde aparecen ratas símbolo de muerte y enfermedad, asociadas con la peste negra que en 1483 invadió Europa. El autor parece aludir a la peste negra y a las danzas macabras con sus descripciones. De esta manera la opulencia se mezcla con la ruina, creando la imagen de la *vanitas*.

Por otro lado, en este mismo apartado se da a conocer que los invitados nombran a Artemio la momia de Coyoacán, que en este caso también sería símbolo de la muerte latente. La imagen del cuerpo deteriorado y ridiculizado contrasta con su poderío, porque al mismo

tiempo su presencia se impone como la de un rey. En este punto se realiza un nuevo salto temporal y el lector nuevamente es enviado al presente del personaje donde finalmente la muerte lo vence.

Continuaremos el análisis incorporando la pintura *El triunfo de la muerte* (1562), de Pieter Brueghel el Viejo, y su particular relación con la trama de la novela. El cuadro muestra una batalla de un ejército de la muerte contra un pueblo, el cual se ve completamente vencido. En la esquina derecha del cuadro se encuentra el rey caído y un esqueleto a su espalda que sostiene un reloj de arena. La escena contrasta con objetos que aluden a la riqueza, como barriles llenos de monedas (muy utilizadas en los bodegones *vanitas*). En la pintura el rey se encuentra ataviado con su armadura de guerra, su corona y cetro símbolos del poder y su espada símbolo de lucha. Esto es importante pues los atavíos del rey sugieren que ha luchado contra la muerte, que se ha resistido. Ni la lucha, ni todo el oro del mundo funcionan y el rey se encuentra tumbado, derrotado y sucumbiendo a la muerte como los demás personajes de la pintura. Esta pintura se convierte en una *vanitas* que se puede asociar con el contenido total de la novela de Fuentes. tenemos ante nosotros un hombre poderoso que pese a toda su fortuna y poder acumulado tras años de corrupción está siendo vencido por la muerte.

Tú no serás Artemio Cruz, no tendrás setenta y un años, no pesarás setenta y nueve kilos, no medirás un metro ochenta y dos, no usarás dientes postizos, no fumarás cigarrillos negros, no usarás camisas de seda italiana, no coleccionarás mancuernillas, no encargarás tus corbatas a una casa neoyorquina, no vestirás esos trajes azules de tres botones, no preferirás la cachemira irlandesa, no beberás ginebra con tónica, no tendrás un Volvo, un Cadillac y una camioneta Rambler, no recordarás y amarás ese cuadro de Renoir, no desayunarás huevos poché y tostadas con mermelada Blackwell's, no leerás un periódico de tu propiedad todas las mañanas, no ojearás Life y Paris Match algunas noches ...no estarás escuchando a tu lado esa incantación, ese coro, ese odio que te quiere arrebatar la vida antes de tiempo,

que invoca, invoca, invoca, invoca lo que tú pudiste imaginar, sonriendo, hace poco y ahora no tolerarás:

*De profundis clamavi*

*De profundis clamavi/*

Cuán amarga es tu memoria para el hombre que se siente satisfecho con sus riquezas / ¿Se te han abierto las puertas de la muerte? / Por la mujer tuvo principio el pecado y por ella morimos todos / ¿Has visto las puertas de la región tenebrosa? / Bueno es tu fallo para el indigente y agotado de fuerzas / ¿Y qué frutos obtuvieron entonces? Aquellos de los que ahora se avergüenzan, porque su fin es la muerte / Porque el apetito de la carne es muerte (308-309)

Como se puede percibir, la imagen dialoga perfectamente con la circunstancia del personaje de *La muerte de Artemio Cruz*. La voz del Tú, en este caso, presenta a un hombre que al igual que el rey de la pintura, se encuentra frente a la muerte inevitable y, sin importar cuánto dinero, poder y lujo haya acumulado, llegó el momento que ninguna lucha o soborno puede evitar.

# CONCLUSIONES

En los capítulos que componen esta tesis mostramos las formas en las que la relación intertextual e intermedial entre pintura y narrativa histórica latinoamericana facilitan en *La muerte de Artemio Cruz*, la construcción de un discurso crítico sobre algunos acontecimientos de la historia de México, en especial la Revolución. Lo anterior a partir del análisis de la construcción narrativa y temporal que favorece la aparición de múltiples perspectivas de la realidad. Así, en el primer capítulo, a partir del análisis de la construcción fragmentaria de la obra y del concepto de lectura iconotextual, vimos cómo la novela de Fuentes entabla un diálogo con el estilo plástico de la pintura cubista, y de pintores como Piero della Francesca y Diego Velázquez para proponer una lectura desestabilizante que no solo hace partícipe al lector de la construcción narrativa, sino que además favorece la visión múltiple de la historia. A partir de lo anterior pudimos percibir, que la lectura de la novela de Fuentes al igual que la pintura exige el compromiso y la inclusión del espectador-lector en el proceso de significación de la obra.

Además, pudimos percibir que si bien la novela de Fuentes tiende a tener una estética muy cercana a la de los murales monumentales mexicanos, en cuanto al uso de una narrativa aglutinante y la inclusión de acontecimientos y personajes propios de la historia mexicana, también es de resaltar que el autor propone una lectura más crítica y menos idealizada de los hechos históricos. A partir de lo anterior pudimos apreciar la desmitificación que hace el autor desde su propuesta narrativa de algunos de los presupuestos ideológicos que han sido alentados por cierto discurso tradicional de la historia, perpetuado en escuelas artísticas como el muralismo mexicano.

La lectura iconotextual propuesta mostró de una manera dinámica que efectivamente novelas como *La muerte de Artemio Cruz* desmitifican totalmente las versiones oficiales del discurso histórico, pues muestra la humanidad y las múltiples perspectivas de aquellos héroes, representantes de acontecimientos históricos que muchas veces la historia oficial exalta siguiendo propósitos políticos.

Ya en el segundo capítulo pudimos apreciar cómo un motivo pictórico como el espejo, muy utilizado en la pintura barroca, llega a ser usado por el autor como artificio para organizar y exponer su propuesta narrativa temporal. Con lo anterior se pudo demostrar no solo la relación que la narrativa de Fuentes tiene con el arte barroco, sino como el autor utiliza elementos y símbolos utilizados en la pintura para ampliar los espacios y los tiempos. De tal manera se pudo evidenciar que la presencia de elementos pictóricos como el espejo despliega la propuesta temporal del autor al generar en el lector la sensación de estar viendo el pasado, el presente y el futuro de manera simultánea. De esta manera se pudo ver como el autor expone su crítica sobre la historia vista como un proceso lineal que anula el pasado y solo ve hacia el progreso. Pudimos por consiguiente evidenciar la perspectiva temporal que maneja Fuentes vista como proceso que percibe los acontecimientos del pasado para comprender los del presente.

Desde esta perspectiva la narrativa de Fuentes demuestra su particular y heterogénea forma de ver el tiempo y por extensión la historia. Es desde este punto de vista que pudimos observar como el autor logra develar acontecimientos silenciados, ocultos u obviados por la historia oficial. De tal manera gracias a este análisis se descubre que en la novela se percibe la historia de México como un cúmulo de circunstancias históricas que se repiten, como las huelgas de los trabajadores ferrocarrileros, que gracias al manejo del tiempo que hace Fuentes se

descubre que es una circunstancia que ejemplifica la injusticia social, el sesgo de los medios de comunicación, y el acallamiento que se hace de los problemas del país.

En *La muerte de Artemio Cruz*, la visión múltiple de la historia reivindica el valor simbólico de la imaginación literaria frente a una “verdad” eterna e inmutable. Este rasgo, sin embargo, no debe entenderse como cancelación de la historia. En palabras de Magdalena Perkowska (2007), “La novela histórica latinoamericana no cancela la historia sino que redefine el espacio declarado como “histórico” por la tradición, la convención y el poder postulando y configurando en su lugar las historias híbridas que tratan de imaginar otros tiempos, otras posibilidades, otras historias y discursos” (Perkowska, 42).

A cambio de una historia de un héroe revolucionario, llena de ideales marxistas y socialistas, Fuentes nos obsequia un mural verdaderamente crítico de la historia en donde el artista devela la traición a los ideales revolucionarios y las dinámicas sociales y políticas basadas en juegos de poder, donde siempre existe el opresor y el oprimido, el chingón y el chingado.

Finalmente, y teniendo en cuenta la relación que entabla la obra de Fuentes con el arte barroco analizamos la relación entre la experiencia del protagonista y el género de la pintura *vanitas*. Pudimos ver que la novela se encuentra enmarcada dentro de una imagen netamente propia de la *vanitas* en cuanto resalta la transitoriedad y caducidad de lo humano. Se analizó cómo los saltos temporales que se generan en la obra favorecen la imagen de una *vanitas* verbal. De tal manera hallamos cómo el contraste entre la voz del presente y los múltiples relatos dentro de la historia, que remiten al pasado, generan el encuentro no solo entre la idea de vanidad y la transitoriedad de la vida, sino también entre el texto verbal y la pintura.

# BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, F. (1991). La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana. *Cuadernos Americanos*, 14, 13-31.
- Aínsa, F. (1994). Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico. *Revista de la Casa de las Américas*, 14, 25-39.
- Calderón de la Barca, P. (2001). *El gran teatro del mundo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcht2m0>
- Dallenbach, L. (1991). *El relato especular*. A. Machado Libros S. A.
- De Micheli, M. (1979). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza.
- Dhondt, R. (2015). *Carlos Fuentes y el pensamiento barroco*. Iberoamericana Vervuert.
- Domínguez, C. (2020). La fuerza de los ferrocarrileros. La década histórica de 1948-1958. *EDITORIAL RAÍCES, S.A*, 109. <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/la-fuerza-de-los-ferrocarrileros>
- Fuentes, C. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz (Cuadernos; 1).
- Fuentes, C. (1992). *El espejo enterrado*. Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes, C. (2002). *En esto creo*. Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes, C. (2006). *Viendo visiones*.
- Fuentes, C. (2007). *La muerte de Artemio Cruz*. Alfaguara.
- García Gutiérrez, G. (2001). Carlos Fuentes desde la crítica. En *Carlos Fuentes desde la crítica* (9-29). Taurus.

- Gombrich, E. (2014). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación*. Phaidon.
- Jaimes, H. (2020). *Octavio Paz: (Re)lecturas del muralismo mexicano*. 43.
- Jitrik, N. (1995). *Historia e imaginación literaria Las posibilidades de un género*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.  
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1048588>
- Kuzmina, E. (2013). El espejo: Un misterio desde cuatro contigüidades. *Escritura e Imagen*, vol. 9, 155-189.
- López, S. S. (1984). *El Guernica y otras obras de Picasso: Contextos iconográficos*. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia.
- Maldonado, L. (2006). La retórica de la herida: Cuerpo y revolución en *La muerte de Artemio Cruz*. *Literatura mexicana*, 17(1). <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/518>
- Martínez, S. (2019). La presencia del espejo en la pintura del Renacimiento y del Barroco: Un acercamiento a la ilusión del espacio en las obras de Jan van Eyck y de Diego Velázquez. *Revista círculo cromático*, No 2, 25-47.
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Fondo de Cultura Económico.
- Millner Kahr, M. (1975). Velázquez and *Las Meninas*. *The Art Bulletin*, 57(No 2), 225-246.
- Morales, A. (2015). *Diccionario visual de términos de arte*. Cátedra.
- Onega, J. S. (1997). Intertextualidad: Concepto, tipos e implicaciones teóricas. *Intertextuality / intertextualidad*, 17-34.

- Paz, O. (1996). *El laberinto de la soledad* (2. ed., 1. reimpr). Fondo de Cultura Económica.
- Perkowska, M. (2007). *Historia híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. (1 era).
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción: La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI Editores.
- Pimentel, L. A. (2012). *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. Bonilla Artigas.
- Pons, M. C. (1995). *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. Siglo XXI Editores.
- Reeve, R. M. (2008). Carlos Fuentes y el desarrollo del narrador en segunda persona: Un ensayo exploratorio. En *Homenaje a Carlos Fuentes: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Las Américas.
- Reherrmann, C. (1999). El cubismo de Picasso. *H-enciclopedia*.  
<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Reherrmann/Picasso.htm>
- Rueda Smithers, S. (2018). Rocha Islas, Martha Eva, Los rostros de la rebeldía. Veteranas de la Revolución mexicana, 1910- 1939, México. *Dimensión Antropológica*, vol 73, 189-193.
- Ruiz Pérez, I. (2019). La nación según Fuentes: *La muerte de Artemio Cruz* y la nueva legalidad de la novela total. *Alpha Revista de Artes Letras y Filosofía*, 48, 237-245.
- Sayers, M. (1999). La voz como una función de la visión: La voz del narrador. En *Carlos Fuentes desde la crítica*. Taurus.

- Soler Serrano, J. (1986). *Escritores a fondo, Conversaciones con grandes figuras literarias de nuestro tiempo*. Planeta.
- Valdivieso, E. (2002). Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro. En *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Wackernagel, M. (1967). *Historia del arte universal, 14. Renacimiento, barroco y rococó*. (Vol. 14). Ediciones Moretón, Bilbao.