Les Cahiers du Grhaal

N° 1 | 2023
La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes et la littérature mexicaine des XX et XXIe siècles

La muerte de Artemio Cruz: una fuga de la memoria

Florence OLIVIER

Édition électronique :
URL :
https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-1/2267-la-muerte-de-artemio-cruz-una-fuga-de-la-memoria
DOI : numerev_2440
Date de publication : 20/10/2023

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : OLIVIER, F. (2023) La muerte de Artemio Cruz: una fuga de la memoria. *Les Cahiers du Grhaal*, (1). https://doi.org/10.34745/numerev_2440

Qui refuse de mourir ? Qu'est-ce qui refuse de mourir dans *La muerte de Artemio Cruz* ? Le « je » du parvenu, naguère combattant de la Révolution mexicaine, qui sait ce qu'« il » a fait ? Le « tu » qui, un bref instant, en vient à regretter le brave et le juste qu'il aurait pu être ? La Révolution trahie ? L'élan premier de la Révolution ? La virtualité de la Révolution ?

La composition du récit fait de ces questions les signes en rotation du destin d'un homme et d'un pays. La pénible lutte de l'agonisant s'y manifeste avec une grande variété de procédés rythmiques et de genres discursifs qui donnent lieu à autant d'exercices de style. On verra que la composition du roman offre un travail de précision quasi musical, s'apparentant à une fugue de la mémoire fondée sur la répétition de leitmotivs en contrepoint, sur des jeux de variations, sur des arias lyriques. Tous ces éléments se voient orchestrés afin de recréer la circulation entre présent et passé de la conscience du héros qui passe par la voie tierce de la mémoire volontaire où l'accompli s'offre comme futur. Pour frayer un passage à une autre mémoire, involontaire, de l'agonisant, Carlos Fuentes a travaillé à l'image du Faulkner de *The Sound and the fury* tout en distribuant les versions du drame, non pas entre les membres d'une fratrie, mais entre les différentes postures temporelles d'un seul et même personnage.

Mots-clés :
Mémoire, Révolution, Mort, Temps, Composition, Leitmotivs.

Abstract:

Who refuses to die? What refuses to die in La muerte de Artemio Cruz? The "I" of the upstart, once a fighter in the Mexican Revolution, who knows what "he" has done? The "you" who, for a brief moment, comes to regret the brave and righteous he could have been? The Revolution betrayed? The first impetus of the Revolution? The virtuality of the Revolution?The composition of the story makes these questions the rotating signs of the destiny of a man and a country. The painful struggle of the dying is manifested there with a wide variety of rhythmic processes and discursive genres that give rise to as many exercises in style. We will see that the composition of the novel offers an almost musical work of precision, akin to a fugue of memory based on the repetition of leitmotifs in counterpoint, on play of variations, on lyrical arias. All these elements are

orchestrated in order to recreate the circulation between present and past of the hero's consciousness which passes through the third way of voluntary memory where the accomplished is offered as future. To clear a passage to another memory, involuntary, of the dying, Carlos Fuentes worked as the Faulkner of *The Sound and the fury* while distributing the versions of the drama, not between the members of a sibling, but between the different temporal postures of one and the same character.

Keywords: Revolution, Memory, Death, Time, Composition, Leitmotifs.

Introducción

Contar una vida "ejemplar" para narrar la historia de una revolución traicionada, rematar esa traición y a la vez regenerar las virtualidades abandonadas del movimiento revolucionario, tal fue el nuevo desafío que se dio el autor de *La región más transparente* al escribir *La muerte de Artemio Cruz*. Para ello, contar esa vida desde la inminencia de la muerte y darle la palabra al moribundo, al hombre que se encumbró traicionando los valores de la revolución. El relato se la da no una sino doce a trece veces y de tres maneras, en tres tiempos y tres personas: "yo", "tú", "él". Que se explique él. A ver cómo, don Artemio. A ver, Cruz, cómo, a la hora de la verdad, entrecruzas el pasado con el futuro, a ver si haces memoria verdadera y al hacerla, revives las posibilidades de tu destino y los valores que se te perdieron en el camino, pero supiste transmitir a pesar tuyo.

Dinamizar las contradicciones muertas, estancadas, de la historia mexicana ya era el propósito y el horizonte de la *Región más transparente*. Escrita por un Carlos Fuentes aún entusiasta de la revolución cubana, *La muerte de Artemio Cruz* reanuda con el proyecto de la primera novela buscando deslindar las sucesivas circunstancias de la perversión del inicial movimiento revolucionario mexicano hasta 1959, año en que coinciden la agonía del personaje y la victoria de las tropas rebeldes cubanas. Renovada en la historia latinoamericana por la revolución cubana, la utopía revolucionaria halla encarnaciones en la novela con el recuerdo de la lucha de los republicanos en la guerra civil española y con la imagen del inicio de la lucha mexicana como abrazo amoroso entre los revolucionarios. Se ofrece así como contrapunto de la derrota moral y política de la revolución mexicana que encarna el destino de Artemio Cruz.[1] Las causas y circunstancias de tal derrota se dinamizan paradójicamente en el mismo morir de Artemio Cruz que recuerda, actuados por "él", doce días de su vida, encrucijadas, estaciones o paradas de un ironizado vía crucis. Ardid o no, el tercero en discordia y concordia que es el "tú" pretende inicialmente huir del impotente presente del "yo" y recuperar el pasado de "él" como acto de rabiosa supervivencia, con la ilusión de que la "memoria es el deseo satisfecho". De lo irremediable y acaecido, permanece ciertamente el indeleble y reivindicado recuerdo, pero a fuerza de recordar, la voluntad cede ante la autenticidad de otro deseo, insatisfecho y oculto. La memoria voluntaria se torna involuntaria y en una excepcional ocasión acaban enmendándose los hechos con la imaginación del futuro que pudo ser, ejercida por el "tú". El recuerdo que por fin

vence la voluntad que pretende ejercer la memoria como posesión del propio destino es el del hijo de Artemio Cruz, heroicamente muerto en la derrota de la república española. Con la asunción de ese recuerdo, se abre la difícil posibilidad para el "yo" de reconocer la otra faz, incumplida, de su destino reconciliado con ese otro deseo:

> YO me diría la verdad, si no sintiera mis labios blancos [...] me diría que no bastaba reiterar el tiempo y el lugar, la pura permanencia; me diría que algo más, un deseo que nunca expresé, me obligó a conducirlo –ay, no sé, no me doy cuenta--, sí, a obligarlo a encontrar los cabos del hilo que yo rompí, a reanudar mi vida, a completar mi otro destino, la segunda parte que no pude cumplir [...][2]

Sólo tras ese momento desea el agonizante reparar el pasado pese a que enseguida se niega a la contrición y reivindica con rebelde arrogancia los actos cumplidos, la fortuna, posición y poder así conseguidos. En la virtualidad del pasado, le es dable a Artemio Cruz escoger de nuevo y optar por única vez, siquiera de forma transitoria e ilusoria, por los actos otrora desechados, por los gestos de coraje y ética. Si al cabo no se redime Artemio Cruz, si no queda absuelto de sus culpas, al menos las vislumbra y, por un instante, las sortea una de las tres partes de su conciencia escindida, tenazmente aferrada, no a la vida material sino a la dignidad de la vida. ¿Quién se resiste a morir?, ¿qué se resiste a morir? ¿El "yo" del viejo poderoso que sabe lo que hizo "él"?, ¿el "tú" que tan brevemente llega a añorar al hombre valiente y justo que pudo ser? ¿El chingón que nació como hijo de la chingada?, ¿el que pudo salvarse de la tramposa alternativa entre chingar y ser chingado? ¿La revolución traicionada?, ¿la revolución en su inicial impulso?, ¿la posibilidad de la revolución?

En *La muerte de Artemio Cruz* la composición del relato echa a girar estas preguntas, signos en rotación del destino de un hombre y un país. En México no hay tragedia sino afrenta afirma Ixca Cienfuegos en *La región más transparente*. La novela de 1962 termina rescatando una visión trágica de la vida de quien siempre ha elegido afrentar para no ser afrentado. *In articulo mortis*. Además de la constante rotación de las tres personas verbales en torno al tú del pasado como futuro o tiempo virtual, además del quiasmo temporal de la rememoración que se resuelve en el desenlace con la coincidencia narrativa de la muerte y el nacimiento de Artemio Cruz, la sufrida lucha del agonizante para reconocerse, recuperarse, sobrevivir como tantas veces lo hiciera a expensas de los demás –sólo que ahora los demás son parte de él mismo–, se manifiesta en el relato con una gran variedad de recursos rítmicos y géneros discursivos que son otros tantos ejercicios de estilo. Para ello, los parciales discursos del drama se reparten no entre los varios miembros de una misma familia habitada por las pérdidas del pasado, como sucede en *The Sound and the fury* de Faulkner, sino entre las posturas temporales de un mismo protagonista. A Artemio Cruz le corresponde conjurar su suerte presente, justificar o condenar su pasado, cantar y contar su propio réquiem. Así, la composición de la novela puede percibirse como un trabajo de precisión casi musical, una suerte de fuga de la memoria, con la repetición de leitmotiv en contrapunto y juegos de variaciones, con arias líricas. Orquestados, tales elementos remedan el circular entre presente y pasado de la conciencia del protagonista que transita por la tercera vía de la memoria voluntaria donde lo acaecido se brinda como

futuro.

La partitura del "yo" se inicia con la visión del propio rostro, calificada certeramente de cubista por la crítica, reflejado en unos vidrios de función esperpéntica, irrisoriamente colocados como adornos en la frívola bolsa a la moda de la hija de Artemio Cruz. Triplicada, la imagen reflejada genera la triple repetición, en un tartamudeo mimético, de cada rasgo reconocido: "Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio"[3]. Cosificado, Artemio Cruz sólo se recupera en la fragmentación de su cara enajenada en el reflejo. El inicial tartamudeo expresa el dolor de la imposible reintegración del cuerpo propio en una imagen exterior, la división de la máscara, a la vez que la angustia de la conciencia agonizante que tarda en emerger del sueño. Sonora y materialmente, el texto augura con este recurso reiterado a lo largo del primer fragmento la escisión de la conciencia cuyo principio ternario regirá en adelante la enunciación en la novela. Si bien tal escisión nace con la única escapatoria mental posible ante la amenaza de la muerte, hacia el pasado, semejante huida pronto se revela engañosamente esperanzadora y ciertamente decepcionante pese a las estrategias y cálculos del memorioso:

> Quisieras recordar otra cosa: ese nombre, ese rostro que el paso de los años gastará. Pero sabrás que si recuerdas eso, te salvarás, te salvarás demasiado fácilmente. Recordarás primero lo que te condena, y salvado allí, sabrás que lo otro, lo que creerás salvador, será tu verdadera condena: recordar lo que quieres[4].

Dista de ser idéntico en cada una de sus repeticiones el transitar del arrogante y dolido "yo" al "tú", que tan fugazmente articulará la redención del pasado, al "él" de la vileza, la cobardía, el ansia de poder y riqueza, y asimismo del amor, el placer, la sensualidad, la inocencia herida. Se repite rítmicamente el movimiento que va restituyendo al moribundo cada una de las alternativas que se le presentaron entre la traición de los valores éticos y el heroísmo o la autenticidad. A la vez va alterándose el valor y el sentido del transitar entre las tres instancias de la conciencia. Por más que el "tú" dé voluntarios rodeos, jerarquizando y ordenando los recuerdos para guardar intactos los momentos de plenitud, se hace cada vez más apremiante la memoria involuntaria. Por fin se amplifica y se recobra la imagen del hijo muerto en la guerra civil española, se sustituye el "él" del padre con el "él" del hijo, en uno como entrecruzamiento de sus contrarios destinos. Tal entrecruzamiento traslada a la conjunción entre ambos destinos, entre una y otra generación, la alternativa ética a la que el padre se vio confrontado en reiterados momentos de su vida. Lorenzo Cruz cumple en España el destino ideal, aunque segado en la juventud, del revolucionario íntegro que pudo ser su padre Artemio. Lo hemos visto, sólo tras esa identificación contrastante del padre al hijo, que cifra una transmisión inconsciente de la parte intacta del ideal revolucionario, tiene el "tú" del agonizante, sumido en el dolor del duelo, el valor de volver a sopesar cada una de sus pasadas decisiones y revertirlas en la imaginación de la memoria. Sin embargo, en este remontarse memorioso de Artemio Cruz hasta el final de su infancia se subraya el costo de cada una de las elecciones revertidas. La sistemática negación o abjuración de los actos efectiva y realmente cumplidos construye un tramposo razonamiento *ad absurdum* que, destejiendo el destino de Artemio Cruz desde antes de la revolución, le niega hasta la posibilidad de participar en ella y ser un hombre nuevo de la nueva nación. Le niega hasta su identidad. La redención de Artemio Cruz, que

acaba rechazando el “tú”, sólo puede cumplirse en el tiempo del deseo, en el recuerdo del porvenir, puesto que para merecerla sin reparos habría tenido que ser radicalmente otro, ser ese otro que fue su hijo, o esos revolucionarios que acaso vendrán después del sacrificio del hijo. Con la imposibilidad de que cambie el destino de Artemio Cruz, se inscribe en la novela la imposibilidad de cambiar el curso de la historia de la revolución mexicana. Mas no la de rescatar la verdad de su valor inicial.

En la serie de los doce días definitivos de su vida que recuerda Artemio Cruz como los de “él”, el noveno, que narra la muerte de Lorenzo, imaginada por el moribundo, desempeña el papel de una llave que anuncia la ulterior apertura de la conciencia, siquiera parcial, hacia la lucidez y la autenticidad, o cuando menos hacia los recuerdos más remotos. En el rítmico rotar del relato entre los tres estados de conciencia del agonizante, esta secuencia de un pasado a la vez acaecido e imaginado articula el final de uno de los grandes movimientos de la composición musical de conjunto. El siguiente y último gran movimiento se inicia en la décima secuencia en la que el “tú” pronuncia un verdadero réquiem lírico entre los rezos en latín del *De profundis* que cree oír, su tramposa enmienda de sus decisiones pasadas, los recuerdos de la poesía barroca y medieval española sobre el tema de la muerte y la vanidad de los bienes en la tierra. Sólo que al final de este réquiem se rebela una vez más la voluntad del yo contra la moral cristiana y la gracia barroca que la canta, reivindicando la posesión de sus bienes en una voluptuosa enumeración de riquezas ornamentales, emblemáticas de un poder que se legitima imitando los lujos de la aristocracia criolla en la época colonial. El décimo día de “él”, fechado en el 31 de diciembre de 1955, escenifica al Artemio Cruz envejecido que adquirió esas riquezas últimas. En el onceavo, que relata el último día del niño en la hacienda veracruzana de Cocuya, el 18 de enero de 1903, se revela cómo el viejo pretende así negar y vengar su bastardía de hijo de la chingada, hijo de la mulata Isabel Cruz violada por el amo y dueño de la hacienda, Atanasio Menchaca. En la escindida conciencia del protagonista ya se resquebrajó el veto que prohibía la memoria del origen y le será restituida la identidad inicial de aquel Artemio Cruz que pudo hacerse hijo de la revolución sin traicionarse ni traicionarla. En lo que sigue del relato, mientras más se aproxima la muerte del “yo”, cuyo discurso se hace cada vez más fragmentado y elíptico, más se aproxima la conciliación y reintegración final de las tres partes de la conciencia de Artemio Cruz. Y es que su memoria, de voluntaria y encubridora, se torna involuntaria y reveladora.

La progresiva asunción del recuerdo de Lorenzo, que libera la memoria del origen y a la vez permite la expresión del sepultado deseo de otro destino, viene rítmica y musicalmente inscrita en la composición a modo de partitura desde el inicio de la voz del “yo” agonizante. Antes siquiera de que surja un segundo y futuro leitmotiv del “yo” semiconsciente: “Ay, sobreviví”, “Yo sobreviví”[5], aparece, aislado en el discurso inconexo del moribundo, un primer futuro leitmotiv: “Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo”[6]. Incomprendida por quienes rodean al agonizante y desde luego por el lector, esta insistente oración, asomo de recuerdo, irá punzando la memoria del “yo” y progresivamente germinará y crecerá. Irá completándose sintácticamente con simples oraciones hasta llegar a constituir el relato de un recuerdo

de felicidad y comunión entre Artemio y su hijo Lorenzo la última vez que se vieron en la hacienda de Cocuya. Reiterado por la voz del "yo" en cada una de las secuencias, con excepción de la décima en que es sustituido por el dolor del duelo, este leitmotiv llega a repetirse varias veces en algún que otro fragmento. Surge junto con la acusación, asimismo incomprensible en un inicio, de la esposa de Artemio, Catalina, que lo hace responsable de la muerte del hijo en España. Expresión de la mayor felicidad de Artemio Cruz y de su duelo más doloroso y más vedado al recuerdo, esta oración inconexa del "yo" logrará abrirse paso hasta la voz del "tú" e infiltrarse en ésta desde la séptima secuencia para iniciar la reconstrucción del recuerdo de aquel día en Cocuya, que se completa en la novena. Ligado a la imposible explicitación de la transmisión del deseo más auténtico y, por ello mismo, más informulable de Artemio Cruz, el retorno de ese reprimido recuerdo le revela la perdida verdad de su ser. La última parte del relato manifiesta y escenifica desde la voz del "él" cómo ese recuerdo, de significativa tenacidad, ya pugnaba por aflorar a la conciencia de Artemio, aún en la plena posesión de sus facultades, durante la celebración del año nuevo de 1955 en su casona colonial de Coyoacán. A lo largo de la conversación que, displicente, sostiene esa noche el viejo magnate con el joven oportunista Jaime Ceballos, suerte de heredero simbólico de su voluntad de éxito, se contrapone a su discurso en voz alta el callado recuerdo de aquel día de pureza y felicidad en el que la verdad del origen en la tierra veracruzana se juntaba con el porvenir del hijo y el presente compartido. El relato entreteje, en franca competición sintáctica, las oraciones dedicadas a los ramalazos del vivo recuerdo y aquellas que expresan las cínicas aseveraciones del viejo sobre los tiempos presentes que a sus ojos clausuran un periodo de oportunidades de enriquecimiento y ascenso social posrevolucionario. Así, el leitmotiv y germen narrativo de la memoria feliz y trágica se repite y desarrolla en las tres instancias de la conciencia del personaje, en las tres modalidades narrativas o voces del relato. Funciona a la manera de una frase musical o sujeto que, observando las formas propias de la fuga, obedece a un sistema de composición contrapuntístico, y va encontrando desarrollos en la partitura general de la obra.

"Yo sobreviví", el segundo leitmotiv que aparece desde la primera secuencia en la voz del "yo", entra en contradicción con el primero, desempeñando así la función de contrasujeto o contratema musical. Sujeto y contrasujeto se contraponen desde un inicio en forma radical por ser el segundo una expresión exclusiva del "yo", que subraya su separación de los demás, a diferencia del "nosotros" que nombra la comunidad del padre y el hijo en la frase: "cruzamos el río a caballo". Oración tan aislada como la primera del discurso inconexo del moribundo, "yo sobreviví" podría sin embargo entenderse erróneamente como comentario de la situación inmediata del "yo", rodeado de parientes y doctores, después de sufrir un ataque. El relato irá descubriendo paulatinamente la ambivalencia de los múltiples e incluso divergentes sentidos que oculta el carácter trunco de tal afirmación. Reiterado en tres ocasiones en el primer fragmento, lo que podría parecer un suspiro de alivio se revela lamento que atrae a sí el nombre de una mujer ante quien se queja el "yo": Regina. Repetido tres veces como vocativo, en la tercera ocasión el nombre se convierte en una frase nominal al igual que un emblemático y misterioso substantivo: "Regina." "Soldado". El sentido de tales

vocativos asociados al leitmotiv se aclara en el fragmento de la tercera secuencia dedicado al "él" y fechado del 4 de diciembre de 1913. En ese episodio de la vida del revolucionario Artemio Cruz parecería cifrarse el origen del valor dual, a la vez trágico y vergonzoso, de la supervivencia del "yo". El joven pierde su honor al ceder a la tentación de vivir el amor y no la guerra, desertando momentáneamente y abandonando a su suerte y su muerte a un soldado sin nombre. Irónicamente resulta doble la pérdida, puesto que descubre que Regina, su amor, ha sido ahorcada por las tropas federales. En las ulteriores secuencias que refieren la historia de "él", se narran varias ocasiones más del pasado de Artemio Cruz en que otro murió mientras él lograba sobrevivir sin honor y con traición: así sucede con Gonzalo Bernal, fusilado en 1915 durante la lucha entre villistas y carrancistas y cuya muerte aprovechará para acercarse cuatro años después a su poblana y porfirista familia. Al casarse con la hermana de Bernal, se hace de tierras y de fortuna. Así sucede con el soldado yaqui que los acompañaba, a él y a Gonzalo Bernal, en la celda de Perales donde esperaban su común ejecución por los villistas. Así sucede con el padre Páez, que, en 1927, durante la guerra cristera, el ahora terrateniente y diputado Cruz entrega a la policía, pese a que lo protegía su esposa, escondiéndolo en su casa capitalina. El sino de la vida de Artemio Cruz parecería determinado por la deshonrosa supervivencia que clama la oración leitmotiv, y ser regido por esa ley según la cual cada muerte ajena habría pagado un tributo por la vida del protagonista.

En sus repeticiones contrapunteadas a lo largo del relato el sujeto y el contrasujeto no se ven ceñidos a un mismo régimen de escritura. A diferencia de "cruzamos el río a caballo", "yo sobreviví" no funge como núcleo verbal para el relato de un recuerdo único ni da lugar a parecidos desarrollos a la vez narrativos y líricos. Con el valor de un rabioso desafío: la forma en futuro "sobrevivirás" pronto se infiltra en la voz del "tú", aún marcada por la mala fe, la denegación y la represión del recuerdo, entre todos doloroso, de Lorenzo. La frase también halla ilustraciones narrativas en los episodios decisivos de la vida de "él" sin que por ello germine y crezca verbal y sintácticamente el relato en torno suyo. Más que frase musical, digna de verse completada por el aria de un recuerdo completo como lo es "cruzamos el río a caballo", "yo sobreviví" funge como la engañosa pieza aislada de un rompecabezas que cifra el destino de Artemio Cruz. Según los casos, se modula como queja, como conjuro o como vindicación. Y es que pareciera que el recuerdo de Lorenzo obedece a la memoria involuntaria del agonizante mientras que el tema de la supervivencia forma parte de los recuerdos que reivindica su voluntaria fuga mental hacia el pasado. Desde luego, tal parecer se ve desmentido más adelante en el relato por la ambivalencia de los sentimientos asociados a la supervivencia.

Al juntarse en oraciones consecutivas y cruzarse semánticamente en la novena secuencia el sujeto y el contrasujeto de la fuga memoriosa, prefigurando la completa asunción del recuerdo del día de plenitud y transmisión que compartieron Lorenzo y Artemio Cruz en Cocuya, cobra un valor auténticamente trágico el hecho de que el padre, que traicionó su propio valor, le haya sobrevivido al hijo, quien heredó ese valor intacto:

> --Cruzamos el río a caballo…
>
> Yo sobreviví. Regina. ¿Cómo te llamabas? No. Tú Regina. ¿Cómo te llamabas tú, soldado sin nombre? Sobreviví. Ustedes murieron. Yo sobreviví[7].

Así, las primeras tres cuartas partes del relato hacen dialogar el sujeto y el contrasujeto de la memoria en un constante contrapunteo de fuga musical, antes de juntarlos en una inmediata consecución lírica que, esclareciéndolos recíprocamente, le otorga a Artemio Cruz una recobrada dignidad trágica.

Tras esa epifanía de la memoria, el ulterior reencuentro de Artemio Cruz en la inminencia de su muerte con la historia de su origen en Cocuya, revela en la onceava secuencia su inicial condición de superviviente a costa de ser huérfano. Se salva Artemio de la muerte que lo esperaba de manos de su propio padre, el inclemente y violador hacendado Atanasio Menchaca, porque éste es asesinado. El onceavo de los días definitivos del personaje, fechado del 18 de enero de 1903, condensa así los rasgos de un destino que lo asemejan a un héroe trágico y mítico, un Abraham, un Moisés, un Edipo. Su tío mulato Lunero lo recogió y lo crió con leche de cabra después de idear para él una salvación bíblica:

> Hace trece años, cuando le entregaron al niño, pensó en mandarlo por el río, cuidado por las mariposas, como al rey antiguo de las historias blancas, y esperar su regreso, poderoso y grande. Pero la muerte del amo Atanasio le había permitido conservar al niño, sin reñir siquiera con el señor Pedrito, incapaz de distraerse o discutir, sin reñir con la abuela que ya vivía encerrada en ese cuarto azul […][8].

La reflexión novelesca, en un esquema propio de la obra de Carlos Fuentes, inscribe los rasgos del destino mítico del personaje en la historia mexicana del poder político y económico, interpretándola así desde su dimensión trágica. Esa misma dimensión para cuya necesaria elaboración catártica, según Carlos Fuentes, nunca habría existido una oportunidad no sólo en la historia mexicana sino en la del continente. Asesinado en una emboscada por el nuevo cacique y hacendado porfirista, años después de que fusilaran a su padre santanista Ireneo Menchaca cuando Santa Anna se vio forzado a emprender su último y definitivo exilio, Atanasio no pudo sacrificar al recién nacido. Muerto su padre y virtual asesino, corrida a palos de la hacienda su madre Isabel Cruz, sobrevive Artemio Cruz, que ignora su identidad. En la edad de la iniciación a la vida adulta, el niño comete un error trágico al matar de un tiro a su desconocido tío Pedro Menchaca confundiéndolo con el capataz del nuevo terrateniente que quiere llevarse a Lunero. Provoca de este modo la muerte de Lunero, matado a su vez de un tiro por el capataz. Sobrevive el niño, cuya soledad y desherencia lo destina a la futura revolución, pero que no podrá redimir aquella historia de sucesivas suplantaciones en la posesión de la tierra y del poder. Sin embargo, al no repetirse el destino de Artemio Cruz en el de su hijo Lorenzo, parecería que, pese a la muerte del joven, se ha salvado la posibilidad de que vuelva a surgir en el futuro la perdida comunión revolucionaria.

Muere Artemio Cruz, conciliándose el “yo”, el “tú”, el “él”. Murió la revolución. ¡Viva la revolución!

Bibliografía

BOLDY, Steven, *The narrative of Carlos Fuentes*. *Family, Text, Nation,* Durham, University of Durham, 2002.

BROAD, Peter G., "Act and React: Narrative Cause and Effect in *La muerte de Artemio Cruz*", *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes*, Ana María Hernández de López, Madrid, Beramar, 1990, p. 105-113.

DIXON, Paul B., "Simetría y centralidad en *La muerte de Artemio Cruz*", *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Ana María Hernández de López (ed.), Madrid, Pliegos, 1988, p. 95-103.

DOMÍNGUEZ, Rocío, "Corrupción, revolución, imposición: *La muerte de Artemio Cruz*", *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes*, Ana María Hernández de López, Madrid, Beramar, 1990, p. 81-88.

FENWICK, M. J., "A Re-reading of *La muerte de Artemio Cruz*: Critique of the Liberal Perspective from the 60's", *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes*, Ana María Hernández de López, Madrid, Beramar, 1990, p. 89-98.

GARCÍA, Lino Jr, "Diálogo de espejos: *La muerte de Artemio Cruz*", *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Ana María Hernández de López (ed.), Madrid, Pliegos, 1988 p. 105-113.

GONZÁLEZ BOIXÓ, Jorge, "Imaginar el pasado, Recordar el futuro", Introducción, Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2da ed., ed. José Carlos González Boixó, 1998, p. 11-98.

KOHUT, Karl, "La historia de Artemio Cruz: búsqueda de valores en un mundo degradado", *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Ana María Hernández de López (ed.), Madrid, Pliegos, 1988, p. 115-125.

LOVELUCK, Juan, "Intención y forma en *La muerte de Artemio Cruz*", *Carlos Fuentes desde la crítica*, Georgina García Gutiérrez (Comp.), México, Taurus/UNAM, 1999, p. 103-118.

MEYER-MINNEMANN, Klaus, "*La muerte de Artemio Cruz*: tiempo cíclico e historia del México moderno", *Carlos Fuentes desde la crítica*, Georgina García Gutiérrez (Comp.), México, Taurus/UNAM, 1999, p. 103-118.

MAÍZ, Magdalena, "Memoria e historia: la textura del recuerdo en *La muerte de Artemio Cruz*", *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Ana María Hernández de López (ed.), Madrid, Pliegos, 1988, p. 127-133.

OSSERS, Manuel Augusto, "Interpolación de géneros literarios en *La muerte de Artemio Cruz*: acercamiento estilístico", *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Ana

María Hernández de López (ed.), Madrid, Pliegos, 1988, p. 135-143;

RENOLDI-TOCALINO, Magda, “Las mujeres en la vida de Artemio Cruz: el laberinto de la soledad”, *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Ana María Hernández de López (ed.), Madrid, Pliegos, 1988, p. 145-155.

SOLANA, Ángeles, “Artemio Cruz, historia de una soledad”, *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Ana María Hernández de López (ed.), Madrid, Pliegos, 1988, p. 157-163.

TEJERINA, Santiago, “*La muerte de Artemio Cruz* y Calderón: otra de las fuentes de Fuentes”, *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Ana María Hernández de López (ed.), Madrid, Pliegos, 1988, p. 165-173.

_____, “De élites sociales, narrativas y sexuales”, *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes*, Ana María Hernández de López, Madrid, Beramar, 1990, p. 71-80.

SUÁREZ-TORRES, J. Davis, “El testamento en *La muerte de Artemio Cruz*: ejercicio en el arte de la alusión”, *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes*, Ana María Hernández de López, Madrid, Beramar, 1990, p. 99-104.

VAN DELDEN, Maarten, *Carlos Fuentes, Mexico and modernity*, Nahsville, Vanderbilt University Press, 1998.

NOTES

[1] Véase el análisis preciso que hace Maarten van Delden de la presencia de la utopía en la novela en relación con el contexto histórico de la revolución cubana en el momento de la escritura de la novela. Maarten VAN DELDEN, *Carlos Fuentes, Mexico and modernity*, Vanderbilt University Press, 1998, Chapter III “Between Identity and Alternativity”, p. 38-66.

[2] Carlos Fuentes, *La Muerte de Artemio Cruz,* México, Fondo de Cultura Económica, col. Popular 1978, [1962], p. 242.

[3] *Ibidem*, p. 9.

[4] *Ibidem*, p. 34.

[5] *Ibidem*, p. 12.

[6] *Ibidem*.

[7] *Ibidem*, p. 222.

[8] *Ibidem*, p. 284-285

L'auteur

Florence Olivier est Professeure émérite de littérature comparée à l'université Sorbonne Nouvelle. Spécialiste de littérature latino-américaine, elle est aussi traductrice. Elle est l'auteur de *Carlos Fuentes ou l'imagination de l'autre*, Aden (2009), dont la version en espagnol, *Carlos Fuentes o la imaginación del otro*, a été publiée par l'Editorial de la Universidad Veracruzana (2007), ainsi que de *Sous le roman, la poésie. Le défi de Roberto Bolaño*, Hermann (2016)/ *Poesía + novela = poesía. La apuesta de Roberto Bolaño*, Editorial de la Universidad Veracruzana (2015). Membre du Centre de Recherches et d'Études Comparatistes de la Sorbonne Nouvelle, elle est membre associé du CRIAL / CRICCAL de la même université, dont elle codirige la revue *América*. Parmi les derniers volumes qu'elle a dirigés : *La littérature latino-américaine au seuil du XXIe siècle. Un parnasse en éclats*, Aden Londres (2013) ; *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, Paris, Indigo (2014) ; *Les lettres de relation de Carlos Fuentes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle (2018). Elle a traduit des romans et des nouvelles de Diamela Eltit, José Revueltas, Nellie Campobello, Guillermo Samperio, Alain-Paul Mallard, Margo Glantz, Rogelio Guedea, Pablo Montoya.