



---

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 de Carlos Fuentes: en nombre del Boom y del paratexto

**Fabrice PARISOT** *Professeur des universités*

*Département Études hispaniques*

*Cresem*

*Maison des Sciences de l'Homme SUD*

---

**Édition électronique :**

**URL :**

<https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-1/2275-la-muerte-de-artemio-cruz-de-carlos-fuentes-en-nombre-del-boom-y-del-paratexto>

**DOI :** numerev\_2436

**Date de publication :** 20/10/2023

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

---

Pour **citer cette publication** : PARISOT, F. (2023) La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes: en nombre del Boom y del paratexto. *Les Cahiers du Grhaal*, (1). [https://doi.org/10.34745/numerev\\_2436](https://doi.org/10.34745/numerev_2436)

Dans cet article consacré à *La muerte de Artemio Cruz* du romancier mexicain Carlos Fuentes, et conçu comme une forme de diptyque ou de miroir réfléchissant, l'auteur entend, dans un premier volet de son travail, revenir de façon synthétique sur ce qu'a été le Boom : sa naissance, le contexte historique dans lequel il est né, l'importance des maisons d'édition aussi bien en Amérique latine qu'en Espagne et en France, les innovations techniques au niveau narratif et les principales thématiques développées. Puis, dans un deuxième volet, il entend aborder les éléments paratextuels inauguraux, titre et épigraphes, afin de montrer toute leur importance comme vecteur de sens. Il a pour ambition de démontrer que les épigraphes notamment sont là pour signaler au lecteur, dès les abords du texte, les techniques narratives qui seront par la suite déployées par le texte, mais aussi les thématiques-clés que celui-ci développera.

---

**Mots-clés :**

Littérature, CARlos Fuentes, Boom, Paratexte, Épigraphe, Techniques narratives

---

**Abstract**

In this article devoted to *La muerte de Artemio Cruz* by the Mexican novelist Carlos Fuentes, and conceived as a form of diptych or reflecting mirror, the author intends, in the first part of his work, to take a brief look at what the Boom was: its birth, the historical context in which it was born, the importance of publishing houses in Latin America as well as in Spain and France, the technical innovations at the narrative level and the main themes developed. The second section looks at the inaugural paratextual elements, titles and epigraphs, in order to demonstrate their importance as vectors of meaning. The aim is to show that epigraphs in particular are there to signal to the reader, from the outset of the text, the narrative techniques that will subsequently be deployed by the text, as well as the key themes that it will develop.

Keywords : Carlos Fuentes, literature, boom, paratext, epigraph, narrative techniques

1962 puede considerarse, sin duda alguna, como una fecha clave en la producción narrativa del escritor mexicano Carlos Fuentes (1928-2012). Tras el éxito de su primera novela, *La región más transparente*, publicada a los 30 años, Fuentes publicó casi consecutivamente dos relatos de referencia y relevanciái: *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*. Pero 1962 es, también, el año que ve la publicación de *La ciudad y los perros* del escritor peruano Mario Vargas Llosa, *El siglo de las luces* de la figura tutelar de las letras

cubanas, Alejo Carpentier y *La mala hora* del escritor colombiano Gabriel García Márquez, futuro Premio Nobel de Literatura.

1962 fue también el año en que, por primera vez, el premio « Biblioteca breve » de la editorial Seix Barral de Barcelona recayó en un autor hispanoamericano, en este caso Mario Vargas Llosa por su novela *La ciudad y los perros*. Por último, 1962 fue, según algunos críticos, el año en que despegó lo que Emir Rodríguez Monegal llamó el « Boom » de la literatura hispanoamericana.

Así que se entenderá aquí claramente que *La muerte de Artemio Cruz*, precisamente publicada en 1962, como queda dicho, entra de pleno derecho en el concierto polifónico de ese movimiento generacional que fue el Boom. Pero, ¿de qué manera y cómo podemos afirmar que esa novela forma plenamente parte del Boom ? Para intentar dar una respuesta válida, volveremos, en un primer tiempo, a lo que fue el Boom de la literatura hispanoamericana y cuáles fueron sus principales características tanto a nivel temático como técnico. Luego, nos detendremos a considerar el paratexto inaugural de la novela de Carlos Fuentes, título y epígrafes, en la medida en que no solo ofrece interesantes pistas de lectura y otras orientaciones al lector, sino también porque hace resaltar, de entrada, cuáles serán las técnicas narrativas innovadoras tan características del Boom que el texto va a desplegar después.

## **Retroceso al boom de la literatura hispanoamericana<sup>1</sup>**

¿ Qué fue el llamado « boom » de la literatura hispanoamericana ?

En primera instancia, se puede decir que el « boom » de la literatura hispanoamericana no es un movimiento, ni una escuela, sino un fenómeno generacional, producto de la casualidad, una creación inesperada de jóvenes talentos que demostraron al mundo que Latinoamérica era capaz de crear cosas originales, atrayentes e intencionales. También, lo que sí fue, es un fenómeno literario, editorial, cultural y social que surgió entre los años 1960 y 1970, cuando las obras de un grupo de novelistas latinoamericanos relativamente jóvenes fueron ampliamente distribuidas en Europa, particularmente en España y en Francia, y luego en todo el mundo. En su *Historia personal del boom*, el escritor chileno José Donoso destaca el surgimiento de este fenómeno y recuerda que « quizá valga la pena comenzar señalando que al nivel más simple existe la circunstancia fortuita previa a posibles y quizás certeras explicaciones histórico-culturales que en veintiuna repúblicas del mismo continente donde se escriben variedades más o menos reconocibles del castellano durante un periodo de muy pocos años aparecieron tanto las primeras brillantes novelas de autores que maduraron muy relativamente temprano - Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes por ejemplo - y casi al mismo tiempo las obras céntricas de prestigiosos autores de más edad, Sábato, Onetti, Cortázar, produciendo así una conjunción espectacular<sup>2</sup> ».

El Boom no fue un movimiento literario como los « -ismos », porque no tuvo una estética común. Hubo una destacada diferencia estilística entre cada autor, lo único que los unió fue la innovación en el lenguaje narrativo y la experimentación.

Esa nueva generación de escritores, compuesta principalmente por Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y José Donoso, rompió con los antiguos cánones literarios de la novela de la tierra, la novela indigenista, la novela de la revolución mexicana, la novela regionalista y el naturalismo.

Para estudiosos del Boom como Emir Rodríguez Monegal y Donald Shaw, la novela dejó de ser un documento político o geográfico para convertirse en un producto netamente literario. En este sentido Mayra Herra afirma que « El novelista contemporáneo quiere abandonar el texto como pretexto porque sabe que si lo que se quiere es presentar una ideología ello se hace mejor por medio del ensayo<sup>3</sup> ».

Estos icónicos escritores van entonces a desafiar las convenciones y será con el Boom como la literatura hispanoamericana llegará a un « período de oro », ya que ahora las obras destacan por una notable calidad artística, tanto en contenidos temáticos como en técnicas narrativas. En efecto, se rechaza el realismo como forma para la expresión del peculiar mundo hispanoamericano, y, en consecuencia, se insiste en la renovación de técnicas novelescas con técnicas de la novela experimental. Es decir que lo que unió a esos novelistas fue la innovación y la creatividad literaria.

El término « boom », usado por primera vez por el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, es pues utilizado para considerar a ese grupo de escritores en el cual figuran José Donoso, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y, por supuesto, Carlos Fuentes que, por los años 60, tienen en común una irrefutable calidad artística a nivel de la creación literaria y un vigor de innovación que va a repercutir en toda la narrativa hispanoamericana.

Se suele afirmar que el momento clave del Boom se sitúa en 1967, con el éxito mundial de la novela *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez y la atribución del premio Nobel de Literatura al guatemalteco Miguel Ángel Asturias (posteriormente, otros dos de estos autores obtuvieron el galardón: Gabriel García Márquez en 1982 y Mario Vargas Llosa en 2010). Ese año de 1967 es también el año en que se publica *Cambio de piel* de Carlos Fuentes y en que se concede el Premio Rómulo Gallegos a *La casa verde* de Mario Vargas Llosa.

Aunque estos autores, según Ángel Rama<sup>4</sup>, representan comercialmente hablando el Boom en sí mismo, autores anteriores - como el mexicano Juan Rulfo, el uruguayo Juan Carlos Onetti o el argentino Jorge Luis Borges, el cubano Alejo Carpentier o el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, entre otros- habían emprendido ya una renovación de la escritura literaria en la primera mitad del siglo XX. En efecto, esos autores presentaron los primeros síntomas del cambio y de la ruptura con la tradición literaria imperante. Así, por ejemplo, la novela del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, *Tierra de Nadie*, anunció con osadía una nueva manera de hacer novela.

Habría, pues, como lo invita a hacer Iliass Ben Abdennour<sup>5</sup> que distinguir entre lo que fue el reducido grupo del Boom - con sus características específicas, su historia, sus condicionamientos sociales, ideológicos, mercantiles, políticos - y lo que fue un movimiento mucho más amplio que podríamos definir con un adjetivo ya usado pero

que ahora permitiría una significación más exacta: el de *nueva narrativa hispanoamericana*, grupo que incluiría no solo a los escritores ya mencionados, sino a otros que se difundieron en esa misma época desde otras editoriales y otros focos culturales (como, por ejemplo, Mario Benedetti, Augusto Roa Bastos, Manuel Scorza, Elena Garro o Rosario Castellanos y, por supuesto, la también genial generación de los hermanos mayores)

Pero, serán los icónicos escritores del boom (Vargas Llosa, García Márquez, Donoso, Cortázar, Fuentes) los que van a desafiar las convenciones establecidas de la literatura latinoamericana. Su trabajo fue experimental, y, debido al clima político de la América latina de la década de 1960, también muy político y social, cuando no ideológico.

## **Contexto histórico**

En efecto, cabe recordar que los años 60, con respecto a los años 50, fueron una década de apertura de Occidente hacia América latina a causa, entre otras cosas, de la guerra fría y de la posible intervención rusa en esta región, como era ya el caso en Cuba, Chile y América central. En ese sentido, Occidente intentaba establecer relaciones más estrechas con los países latinoamericanos, por miedo a que el comunismo o las dictaduras del Cono sur devastaran el continente. Pero lo que principalmente llamó la atención del mundo sobre América latina fue el triunfo de la Revolución cubana en 1959 que prometía una nueva era. Este triunfo y su consolidación a pesar de invasiones desde los Estados Unidos aceleraron un cambio en la política cultural de los Estados Unidos hacia América latina, lo cual propulsó la llamada « Alianza para el Progreso » ideada por Kennedy, por la cual los Estados Unidos se vieron forzados a incluir y reconocer a Latinoamérica en el plano internacional.

El triunfo de la revolución en Cuba, logró centrar la atención pública de todo el mundo, tiempo antes de que se originara el fenómeno literario del Boom. Desde sus inicios la casi totalidad de los escritores latinoamericanos (excepto Borges) manifestó, de diversas formas, su adhesión al proceso revolucionario. Y durante los primeros 10 años de su existencia la Revolución cubana tuvo en los escritores latinoamericanos una especie de portavoz privilegiado. Al desafiar al Imperialismo estadounidense y al poner en marcha un plan de progreso social inédito en América latina en materia de alfabetización, salud y educación pública, solucionando así los problemas vinculados al subdesarrollo, la acción de la Revolución cubana repercutió en la conciencia del mundo progresista y excitó la curiosidad de los americanos (tanto del Sur como del Norte) y de los europeos hacia la cultura latinoamericana. Y no fue sólo la producción cultural cubana la que llamó la atención del mundo. Fue también la dimensión cultural de todo un continente que enderezó su destino en el fenómeno cubano o en la progresiva toma de conciencia combativa de los pueblos latinoamericanos.

Todo ello contribuyó al hallazgo de lectores ávidos de ver qué sucedía en la vida de aquel continente, azotado por la incomunicación, ocultado por la desinformación y pronto convertido en extenso campo de sublevaciones. Y es difícil imaginar la rápida difusión de la literatura latinoamericana sin ese precedente histórico que coincidió con

la aparición de numerosos autores y obras que iban a ser consagrados en muy pocos años.

Fue pues en este contexto cuando surgieron las novelas del Boom, aprovechando el repentino interés por América latina que la época había suscitado. La utopía de un mundo mejor, de un mundo merecido por los distintos pueblos y las gentes de América latina se va a considerar como posible. Ese anhelo ideológico pero también vital, existencial, se materializó pues en el triunfo de la Revolución cubana y se continuó con el internacionalismo, tanto político como cultural, que la Revolución extendió por todo el subcontinente.

## **Las casas editoriales**

Ni que decir tiene la importancia que va a cobrar como institución cultural la Casa de las Américas de Cuba con su revista, sus publicaciones, sus reuniones y el trabajo de coordinación entre todos los focos culturales latinoamericanos. Desde el punto de vista editorial, la crítica olvida a menudo otro fenómeno directamente relacionado con todo lo que venimos exponiendo: que el triunfo de la Revolución cubana provocó también una revolución editorial. Revolución editorial que contribuyó decisivamente a la difusión del libro, sobre todo en América latina pero también en España. Como es sabido, una de las decisiones más determinantes del Gobierno revolucionario cubano para la difusión del libro y la lectura, paralela al programa de alfabetización, fue la supresión de los derechos de autor. En Cuba se editaron así, libremente, toda clase de libros de toda clase de autores sin que a las editoriales les costara un solo peso en derechos de autor. Eso hizo que las publicaciones se abarataran considerablemente hasta el punto de equipararse a los artículos de primera necesidad. La editorial de « Casa de las Américas », « Letras Cubanas », « Arte y Literatura », las ediciones de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, etcétera, marcaron un antes y un después en la historia de la edición en América latina y contribuyeron a surtir de libros a ese nuevo grupo social juvenil que, poco a poco, fue creciendo también en las distintas repúblicas del subcontinente.

Al respecto, el crítico Gerald Martin ha escrito: « No es una exageración afirmar que el sur del continente fue conocido por dos cosas por encima de todas las demás en la década de 1960; éstas fueron, en primer lugar, la Revolución cubana y su impacto tanto en América latina como en el tercer mundo en general; y en segundo lugar, el auge de la literatura latinoamericana, cuyo ascenso y caída coincidieron con el auge y caída de las percepciones liberales de Cuba entre 1959 y 1971<sup>6</sup> ». El éxito repentino de los autores del Boom fue en gran parte debido al hecho de que sus obras se encontraron entre las primeras novelas de América latina que se publicaron en Europa, concretamente por las editoriales españolas en Barcelona, entre las cuales destaca Seix Barral. De hecho, según Frederick M. Nunn, « los novelistas latinoamericanos se hicieron mundialmente famosos a través de sus escritos y su defensa de la acción política y social, y porque muchos de ellos tuvieron la fortuna de llegar a los mercados y los auditorios de más allá de América latina a través de la traducción y los viajes y, a veces, a través del **exilio** y el **apartamiento**<sup>7</sup> ». Por su parte, el escritor chileno José Donoso, en *Historia personal del boom*, sostiene una definición que excluye al gran público y la sanción favorable de la crítica para poner el acento en un restringido pero heterogéneo grupo de obras publicadas en

la década de 1960 que dan simultánea idea de generación o movimiento y de arte poético: « Había irrumpido una docena de novelas que eran por lo menos notables, poblando un espacio antes desierto<sup>8</sup> ». Así mismo, Mario Vargas Llosa observó a este respecto que « El Boom fue un reconocimiento de que América latina, no solo producía dictadores o el mambo, sino también una literatura que aportaba algo novedoso, original y creativo a la literatura moderna<sup>9</sup>».

## **Para una definición del Boom**

Sin embargo, cabe decir aquí que es difícil definir, de manera extremadamente concreta, lo que fue y en qué consistió el Boom. El propio Julio Cortázar afirmó por su parte que « el boom era la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad, es decir que el boom no lo hicieron los editores, sino el público atraído por un nuevo cambio en la literatura que se tenía en el momento<sup>10</sup> ». Y añade Cortázar que « verdaderamente, el éxito de las novelas de García Márquez, Vargas Llosa o Carpentier coincidió con la expansión de un ideal hispanoamericano de transformación social, en los años 60 y primeros 70. Esta explosión de creatividad cultural y social llegó a Europa como un soplo de aire nuevo en un momento en que la novela europea daba signos de asfixia<sup>11</sup> ». En cuanto a José Miguel Oviedo afirma que el Boom, es la culminación de la ficción hispanoamericana, en una gran síntesis de formas, ideas y propuestas gestadas con anterioridad. Manifiesta también que « El Boom fue, en primer lugar, una notable conjunción de grandes novelas a mediados de la década del sesenta y una revaloración de otras, no menos importantes, que habían sido soslayadas o leídas en distinto contexto. El Boom funcionó como un imán que concentró la atención sobre un puñado de nuevos autores y sobre sus inmediatos maestros, creando así un diseño o mapa que redefinió nuestra literatura, especialmente la novela<sup>12</sup>». Además, señala que fueron tres los aspectos que provocaron la rápida difusión del boom:

- 1) Aparición y redescubrimiento de ciertos autores contemporáneos.
- 2) Surgimiento de una nueva y más amplia capa de lectores que suscitó un auge editorial adentro y fuera del continente.
- 3) Expectativa histórica despertada por la naciente Revolución Cubana.

El escritor peruano Mario Vargas Llosa dijo respecto al boom: « Lo que se llama Boom y que nadie sabe exactamente qué es - yo particularmente no lo sé - es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron más o menos simultáneamente en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, un accidente histórico. Ahora bien, no se trató en ningún momento, de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político y moral<sup>13</sup> ». Vargas Llosa ve el fenómeno del boom como un « accidente histórico » y deja en un segundo plano el aspecto social y económico.

Por otro lado, Julio Cortázar argumenta que el Boom fue un producto de las empresas editoriales y que lógicamente colaboró la aparición de un nuevo público lector y de su búsqueda de identidad: « ¿Qué es el boom sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad?

¿Qué es esa toma de conciencia sino una importantísima parte de la desalienación? [...] Aparece, entonces, en estos últimos quince años, el hecho incontrovertible, innegable, de lo que se conoce como boom (es lamentable que para definirlo se hayan servido de una palabra inglesa). En el fondo, todos los que por resentimiento literario (que son muchos) o por una visión con anteojeras de la política de izquierda, califican el Boom de maniobra editorial, olvidan que el boom (ya me estoy empezando a cansar de repetirlo) no lo hicieron los editores sino los lectores y, ¿quiénes son los lectores, sino el pueblo de América Latina? Desgraciadamente no todo el pueblo, pero no caigamos en las utopías fáciles. Lo que importa es que haya sectores que se hayan dilatado vertiginosamente y que hayan obrado el milagro increíble por el cual un escritor de talento de América Latina, que en los años 30 hubiera difundido con tremenda dificultad una edición de 2000 ejemplares (los primeros libros de Borges se vendieron a 500 ejemplares) de golpe se convierte en autor popular con novelas como *Cien años de soledad* o *La casa verde* o cualesquiera de las novelas que estamos leyendo y que ya se están traduciendo al mundo entero<sup>14</sup>».

Por fin, Ángel Rama manifiesta que la difusión masiva del Boom se debe al « avance de los medios de comunicación que no sólo se tipificó en los magazines sino marcadamente en el desarrollo de la televisión, los medios gráficos de la publicidad, el nuevo cine, también deben verse en relación a esas fuerzas transformadoras que generan su nuevo público y entre ellas es obligatorio reconocer la incidencia del aumento demográfico, del desarrollo urbano gracias a la evolución del terciario, del notorio progreso de la educación primaria y secundaria y, sobre todo, de la industrialización de la posguerra que enquistó en América plazas evolucionadas que reclamaban equipos más dotados que antes<sup>15</sup>... ».

El periodo del boom que corre de los años 60 a los años 70, aunque no se sabe a ciencia cierta cuando empezó ni cuando se cerró<sup>16</sup>, se caracteriza, como acabamos de ver, por una intensa producción y difusión de esas literaturas. Dicho éxito iba a tener un efecto arrasador y las publicaciones se fueron multiplicando, favoreciendo la aparición de toda una generación de autores muy notables. De ahí que podamos afirmar que el Boom es antes que nada la constatación de una doble realidad:

- La afirmación de un éxito editorial espectacular que se expresa a través de la difusión masiva, primero en Europa, de las obras.

- la búsqueda de un ensanchamiento temático y de una evolución de la escritura, deliberada y proclamada, en reacción muy a menudo contra las corrientes literarias anteriores. Al respecto José Donoso escribe en su *Historia personal del boom* que «Antes de los años 60 era muy poco frecuente oír hablar de la novela hispanoamericana contemporánea por no especialistas. Los novelistas escribían para su parroquia y en la lengua de su parroquia. Se dirigían a los lectores que su parroquia le suministraba sin esperar más<sup>17</sup> ».

La notoriedad de los escritores del Boom se explica sin duda alguna por el valor literario irrefutable de las obras publicadas, pero se explica también por la evolución de un mercado editorial condicionado por la evolución de una demanda excepcionalmente fomentada y orientada por los centros hegemónicos del mundo literario que en aquella época se situaban en México, Argentina y Cuba pero también y sobre todo en Europa.

No hay que olvidar, en efecto, la importancia que, en todo este movimiento, tuvieron las editoriales españolas, encargadas de activar el mercado hispanoamericano; publicaron las obras, hicieron entrevistas a los autores, los jóvenes escritores participaban en tertulias en televisión y escribían artículos de prensa. En resumen, son parte responsable del Boom de la literatura hispanoamericana.

Es verdad que el impulso editorial español y el deseo de las nuevas casas editoriales de este país (Alfaguara y Seix-Barral) de publicar a jóvenes autores hispanoamericanos desconocidos es una de las principales causas del nacimiento del Boom. El éxito repentino de esos autores se debió en gran parte al hecho de que sus obras figuraban, como queda dicho, entre las primeras novelas latinoamericanas en ser publicadas en Europa por casas editoriales tales como la vanguardia barcelonesa Seix-Barral en España. Desde ese coloso editorial, Carlos Barral y la agente literaria Carmen Balcells (agente literaria de gran prestigio en España, conocida por los autores del Boom como « La Mamá Grande » tal como la llamó Vargas Llosa, y la gran impulsora del boom latinoamericano en las décadas de los 60 y 70 del siglo pasado), tomaron la iniciativa de la difusión de las obras latinoamericanas.

Ambos estaban instalados en Barcelona y definieron una particular proyección hacia los mercados de habla francesa. Carlos Barral y su política expansiva en Seix-Barral - con la creación de los premios « Biblioteca Breve » y « Formentor » -; las editoriales mexicanas « Fondo de Cultura Económica », « Joaquín Mortiz » o « Era »; las argentinas « Losada », « Sudamericana », « Edhasa », « Fabril », « Emecé », etcétera acogieron a estos jóvenes escritores y los proyectaron internacionalmente. No olvidemos tampoco que el « Formentor » suponía la edición del autor premiado en la mayoría de las lenguas de cultura europeas.

Así, obtuvieron el premio « Biblioteca breve » y la fulminante popularidad: Vargas Llosa, con *La ciudad y los perros* (1962); Vicente Leñero, con *Los albañiles* (1963); Guillermo Cabrera Infante, con *Vista de amanecer en el trópico* (1966); Carlos Fuentes, con *Cambio de piel*; (1967), Adriano González León, *País Portátil* (1968) y José Donoso, con *El obscuro pájaro de la noche* (1970).

Carlos Barral, mentor del premio, explicará en términos bastante claros el fenómeno del Boom. Interrogado sobre el efecto que tuvo la Revolución cubana solía decir: «Yo creo que ha cooperado mucho al crear una serie de referencias políticas que probablemente en un mundo tan vacío y tan extenso como América latina hacían mucha falta. Quiero decir que más bien ha unificado de algún modo por lo menos los puntos de vista políticos de la mayor parte de los escritores de esta generación<sup>18</sup> ». Y añade: « El Boom se ha producido tan rápidamente que es muy difícil no solamente decir cómo empezó sino cuándo empezó. No sé, cuando yo publiqué la primera novela de Vargas Llosa realmente el Boom no existía todavía. Ahora bien, esa novela tuvo un enorme éxito y probablemente contribuyó a que otros autores latinoamericanos despertarán la curiosidad general. Evidentemente, el éxito asombroso de *Cien años de soledad* ha contribuido a consolidar un fenómeno que ya se había producido<sup>19</sup> ». Así que se puede decir que cuando se publicó *Cien años de soledad* el Boom entró en su apogeo.

A partir de esa fecha por todas partes en el continente se lee vorazmente a los mayores (Asturias, Onetti, Carpentier...) porque en toda América latina, universitarios y capas medias alfabetizadas asisten a la recuperación de una conciencia dormida durante años. Es el mismo Carlos Barral quien da otra de las explicaciones del fenómeno, explicando el vacío o las carencias europeas: « La literatura europea ha debido refugiarse en los últimos años en una especulación formalista que responde a un estado de crisis, a una falta de algo que decir<sup>20</sup> ».

Pero, no es sólo por las supuestas carencias europeas por las que, en realidad, se afianzó la literatura latinoamericana, y, en particular, el Boom. Es más bien por su propia dinámica y por la casi sorprendente cantidad de obras que coinciden durante más de una década. Son también las razones históricas y políticas expuestas anteriormente.

Así que, con toda evidencia, los premios literarios, y especialmente el premio « Biblioteca Breve », fueron un trampolín para los nuevos escritores y contribuyeron a fomentar la lectura de los novelistas latinoamericanos de la época. Para algunos, la relación de la editorial Seix Barral con el Boom despertó mucha polémica al considerar - un sector de la crítica - que todo lo que giraba en torno a la nueva novela estaba íntimamente relacionado con las mafias editoriales. No obstante, la calidad literaria de estas obras está fuera de toda discusión y prueba de ello es que, con el tiempo, se convirtieron en lecturas obligatorias para todo aquel que deseaba acercarse a una de las etapas más gloriosas de las letras latinoamericanas. Pero también participaron en la eclosión de dicho fenómeno las editoriales Gallimard, a través de la colección « Croix du Sud » en París y también editoriales americanas, como « Sudamericana » y « Losada » (Buenos Aires), « Monte Ávila » (Caracas), « Siglo XXI », « Fondo de Cultura Económica », « Joaquín Mortiz » y « Era » (México).

También es de interés recordar que, por aquel entonces, nacen muchas casas editoriales publicando libros a precio barato: « Populibros » en el Perú, « Casa de las Américas » en Cuba, « Monte Avila » en Venezuela que fue precedida por « Losada » en Argentina y la emblemática « Fondo de Cultura Económica » en México, creada por refugiados de la Guerra civil española del 36. Así que será innegable afirmar que la industria editorial desempeñó un papel crucial en el advenimiento del Boom a escala global, sobre todo Seix Barral, pero no solo.

Cabe decir que nunca en las décadas anteriores la literatura latinoamericana se había presentado con tan clara diversidad de propuestas. Esas propuestas se van a expresar en el plano literario por la aparición y luego el desarrollo de un cruce discursivo que da nacimiento a una nueva literatura de ficción en América latina.

## **Características literarias del Boom**

Para empezar podemos señalar que las principales características del Boom son más bien de orden estructural y técnico.

Con el objetivo de superar los estereotipos y los tópicos, así como de resistir a la soberanía cultural y a los modelos estéticos impuestos por la nueva burguesía, los

escritores del Boom fueron buscando formas nuevas. Los nuevos procedimientos narrativos que se afirmaron en la narrativa hispanoamericana contribuyeron a la aparición de una verdadera tensión narrativa. Dicha tensión puede ser reconocida e identificada en cierto número de parámetros textuales y se expresa en particular a través de :

- la deestructuración de los elementos fundamentales del enunciado
- el deesmantelamiento y la reestructuración de la lengua (revolución en la puntuación, abundancia de las elipsis, proliferación semántica, multiplicación de los niveles de lengua)
- la subversión de los códigos establecidos por la estrategia de interferencia cultural; puesta en tela de juicio de la estética burguesa por el uso del « feísmo » (tendencia estética o literaria que valoriza lo feo), empleo de intertextos de toda índole.
- uso de una retórica de la connotación, de lo implícito, de los tropos, en particular el humor, la ironía, la sátira o la parodia, prácticamente olvidados por una literatura *obsesionada* por sus demostraciones ideológicas.

Todos esos nuevos ingredientes llevan a la tensión del texto, es decir una verdadera revolución en la escritura de ficción que toma así su distancia con el realismo más clásico de las primeras décadas del siglo XX. ¿Cuáles son esas nuevas tendencias ?

Primero, una tendencia casi generalizada en los autores del Boom consiste en romper con y subvertir el esquema del tratamiento cronológico lineal del tiempo. Así, el relato de tipo cronológico tiende a desaparecer en favor de secuencias, de episodios que pueden sucederse narrativamente mezclando las temporalidades. La lógica aristotélica que instauraba la organización de la historia según el orden cronológico de la presentación de los personajes, el desarrollo de una problemática, el clímax, verdadero nudo de la intriga y el desenlace, se encuentran completamente puestos en tela de juicio. La novedad reside así en la diversidad de los acercamientos al tiempo. Se sustituye el tiempo cronológico por el anímico. Se entrecruzan tiempos diferentes, se adelantan o retrasan acontecimientos. El tiempo narrativo podía, por ejemplo, comenzar por el final de la historia y luego saltar sin respetar la linealidad de los acontecimientos. También los novelistas del Boom se valieron del tiempo circular (o tiempo del mito) para dar cierta visión y explicación del mundo. De manera que la ruptura de la línea argumental y el descoyuntamiento de la narración lineal podían constituir, a veces, verdaderos rompecabezas temporales, generando un asombro inédito en el lector.

Otra tendencia característica del Boom es la que consiste en abandonar la estructura lineal ordenada y lógica típica de la novela tradicional (que reflejaba un mundo más o menos ordenado y comprensible), y reemplazarla con otra estructura basada en la evolución espiritual del protagonista o con estructuras experimentales que reflejan la multiplicidad de lo real. Se innova también con la presencia de lo que podríamos llamar

un tiempo interior que marca el flujo de la conciencia pero también del subconsciente, exaltado por el surrealismo y que se expresa en América latina a través del juego de la fantasía, de lo onírico y de lo fantástico característico de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar. Ese tiempo reconstituido de la psiquis se materializa sobre todo en el soliloquio y el monólogo interior de los personajes de Juan Rulfo, José María Arguedas, Mario Vargas Llosa o de los viejos tiranos de Augusto Roa Bastos (*Yo el Supremo*), Gabriel García Márquez (*El otoño del patriarca*), Miguel Angel Asturias (*El señor Presidente*) o Alejo Carpentier (*El recurso del método*). Es lo que encontramos en *La muerte de Artemio Cruz* con el monólogo interior del personaje principal. Por fin, cabe observar la presencia en esa narrativa del tiempo acronológico, como en *Rayuela* de Julio Cortázar, por ejemplo.

Ese nuevo tratamiento del tiempo se inspira en gran medida de las técnicas puestas al día por las novelas de Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce, William Faulkner, en una verdadera subversión del tiempo histórico cronológico. Las vueltas al pasado (analepsis), las anticipaciones de futuro (prolepsis), la superposición de las temporalidades revolucionan la estructura lineal del relato hispanoamericano que hasta la fecha no daba mucha importancia al tiempo interior. La finalidad de esos procedimientos no es gratuita. Aspira a la representación del mundo americano en todas sus dimensiones temporales. Y obvio es que ahora, en relación con lo anteriormente desarrollado, se va a necesitar a un lector activo que reconstruya el universo novelesco del aparentemente desestructurado relato. Lo que otra vez se exige en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes.

Paralelamente, la representación literaria del espacio sufre una profunda evolución. Hasta los años del Boom, la ficción solía ofrecer una gran unidad en ese aspecto, situándose la acción de la historia en un lugar determinado y de poca extensión. Con la literatura del Boom, los lugares de la acción se multiplican en la simultaneidad. Por otra parte, al multiplicarse, los espacios se diversifican : fantásticos, oníricos, históricos, míticos...

A su vez aquella explosión del espacio narrativo tradicional y su proliferación en miniestructuras explica el desarrollo paralelo de las conciencias narrativas. Es la muerte del narrador omnisciente, ese « *deus ex machina* » que lo sabía todo e imponía su mirada y su juicio. Ahora se expresan varios puntos de vista por parte de protagonistas o de personajes secundarios que, al multiplicarse así, le confieren al texto un efecto de verosimilitud y de credibilidad. En efecto, muchas veces se emplean múltiples o ambiguos narradores para mostrar el relato desde distintos puntos de vista. Con lo cual, no hay una única perspectiva a lo largo de toda la novela, sino una variedad de narradores con diferentes puntos de vista que se combinan. Así, el narrador adquiere una gran variedad de perspectivas, incorporando técnicas como el monólogo interior o la segunda persona narrativa, como se da el caso en *La muerte de Artemio Cruz*. Con lo cual, se podría decir que, a partir del Boom, la novela hispanoamericana ha asimilado los aportes novelescos contemporáneos de los pioneros europeos y norteamericanos para producir un discurso autónomo, propio, americano, pero dotado a su vez de un alcance universal.

Por otra parte, es innegable, a nivel lingüístico, que los novelistas del Boom han comenzado por revolucionar el lenguaje. Formalmente, la estructura se complica: se muestra un gran interés por la experimentación lingüística; se busca un lenguaje anticonvencional que sugiera más que diga. Es una literatura experimental que juega con los ritmos internos y las palabras populares (el argot), lo que lleva a los escritores a la creación de neologismos. (acuñaciones de nuevas palabras o frases), juegos de palabras e incluso blasfemias, lenguaje inapropiado, como para desafiar las convenciones literarias de la época. Es decir que la novela ofrece diversos procedimientos estilísticos que sorprenden al lector y transgreden la función comunicativa de la lengua tradicionalmente establecida. De forma que se renueva el lenguaje y se convierte en el (otro) gran protagonista del Boom.

Por fin, a nivel temático, obvio es que son numerosos los temas tratados y desarrollados por los novelistas del Boom, entre los cuales se pueden destacar la soledad, la incomunicación del ser humano y la muerte. Así mismo la ciudad, lo urbano y sus condicionamientos sobre el individuo adquieren total protagonismo. Si se toca el mundo rural, se hace ahora desde otras perspectivas, por ejemplo se cuestiona el ideal de identidad regional o nacional.

Al lado de esos temas centrales, cabe añadir una amplia gama de cuestiones sociales y políticas que eran relevantes en ese momento y que aún son importantes en la actualidad. Se explora también, entre los temas más comunes y varias veces repetidos, el de la identidad y de la cultura latinoamericana, en particular la relación entre los países latinoamericanos y los países europeos o Estados Unidos. Pero también, los personajes hablan de mitos y leyendas de su tierra natal. Las costumbres latinoamericanas de cada país surgen y condicionan en todo momento la evolución narrativa.

Aquello se explica por el hecho de que históricamente dominado el continente busca su especificidad en el dominio de sus culturas e intenta organizarse como una entidad, si no autónoma por lo menos diferenciada de la cultura europea. La capacidad para expresar una nueva forma de conciencia de la realidad, menos regionalista, más continental y abierta parece ser el rasgo dominante del nuevo estatuto de las literaturas hispanoamericanas. Mediante ese proceso, los escritores y los intelectuales asumen la existencia en el continente de una estructura cultural común en un marco general plural y diversificado. Así, las obras que se publican dejan de ser mexicanas, peruanas, bolivianas o chilenas para trascender las fronteras y presidir a la creación de un principio de comunidad cultural.

Además, cabe recordar que los novelistas del continente se descubren mutuamente y comentan de manera apasionada las obras de los otros creadores, observando que más allá de las diferencias de superficie los mismos problemas (sociedades desiguales, dictadura, economía de dependencia, imperialismo, conflictos éticosociales) suscitan respuestas a menudo coincidentes. De esa toma de conciencia colectiva da cuenta el 1º Congreso de intelectuales latinoamericanos que tuvo lugar en Concepción en Chile en 1962 donde los escritores ponen en marcha una colaboración crítica que va a generar

esa gran corriente literaria que será el Boom, literatura proteiforma y sin embargo coherente. El chileno José Donoso se reconoce particularmente en esa apertura y constata, durante ese congreso, la presencia de un entorno que lo impulsa a no pensar ya literariamente como chileno y lo incita a « interesar a los millares de lectores que constituyen el mundo de lengua española, a franquear las fronteras tan claramente marcadas, a inventar una lengua más internacional<sup>21</sup>».

De lo que se trata es favorecer la emergencia de una lengua y de una retórica capaz de expresar una unidad supranacional, algo que la literatura regionalista rechazaba por completo. Dentro de ese proceso de identificación, se imponen otros parámetros: la presencia cada vez más marcada del yo y de la subjetividad en la creación y la aparición de protagonistas que son individuos corrientes, a menudo mestizos e indígenas. La élite criolla que eclipsaba a la gente del pueblo perdió peso, y se le fue dando voz a este grupo marginal y común. A través de estos personajes la obra adquiere un tono de compromiso social que denuncia las injusticias.

Es así como las literaturas hispanoamericanas aparecen cada día más como el producto de una búsqueda identitaria angustiada y compleja, entre el yo y el otro.

También, muchos escritores del Boom abordaron temas relacionados con la violencia y la opresión, incluyendo la dictadura, el abuso de poder y la corrupción en la política y la sociedad, como se puede observar en *La muerte de Artemio Cruz*. Estos temas reflejan la situación política y social de América Latina en ese momento.

Pero, tal vez, la fantasía, lo onírico y lo mágico sean rasgos más distintivos aún de la literatura del Boom con el recurso repetido al realismo mágico, que intentaba mostrar lo extraño como algo cotidiano. Los escritores utilizan esta técnica para explorar temas complejos y para representar la realidad latinoamericana de una manera más poética y simbólica.

Para resumir y concluir podría decirse que el Boom fue en primer lugar una notable conjunción de grandes obras a mediados de la década del sesenta y una revaloración de otras, no menos importantes. El Boom funcionó como un imán que concentró la atención sobre un puñado de nuevos autores y sobre sus inmediatos maestros creando así un diseño que redefinió la literatura hispanoamericana, especialmente la novela; es decir hubo un sustancial cambio en la relación de fuerzas sociales, culturales y estéticas que dan origen a la creación hispanoamericana.

Ese cambio no sólo consistió en el redescubrimiento o la aparición de ciertos autores contemporáneos sino en el surgimiento de una nueva y más amplia capa de lectores, de un auge industrial dentro y fuera del continente y de una especie de expectativa histórica despertada por la naciente Revolución cubana. La consolidación de esos tres aspectos explica la rápida difusión que alcanzó todo lo que venía presentado bajo el rótulo del Boom.

No se trata pues de un movimiento generacional, ni de una estética (aunque se

relaciona directamente con el realismo mágico y lo real maravilloso), ni tampoco de una conspiración comercial. Lo que sí hubo fue una explosiva riqueza creadora que fue oportunadamente apoyada por grandes editoriales en España, Argentina, México y otros países y respaldada por la acogida de una verdadera masa de lectores ; éstos supieron reconocerse en esas ficciones, mitos y fábulas que les permitían acceder a un trasfondo común de realidades e imágenes. El Boom señaló un punto decisivo en el que cambia para siempre la producción, consumo y circulación de la literatura hispanoamericana.

## **El paratexto**<sup>22</sup>

Dentro de esas numerosas técnicas o recursos narrativos con los que los autores del Boom innovaron, podemos señalar una mayor reflexión acerca de las posibilidades que ofrecen los elementos paratextuales: títulos de las obras, presencia de epígrafes, prólogos, advertencias, títulos de capítulos, notas a pie de página, etc. En el caso de *La muerte de Artemio Cruz* resulta interesante observar cómo el novelista mexicano juega con el título de su novela y con los epígrafes que aparecen antes de que empiece el relato mismo. También son de especial relevancia las fechas que aparecen ante cada nueva sección que estructura la novela ya que entroncan directamente con la distorsión temporal, lo que es, como vimos, uno de los aportes mayores de los escritores del Boom.

## **Un título polisémico**

El título de la novela, *La muerte de Artemio Cruz*<sup>23</sup>, es, como casi todos los títulos de las obras de Carlos Fuentes, sumamente interesante e importante. Ya desde el principio el lector se entera de que va a leer un relato en que un personaje llamado Artemio Cruz ha muerto o va a morir, lo que ya, de por sí, y de antemano, anuncia el desenlace final puesto que, como es sabido, en la última sección de la narración el personaje fallece a manos de los cirujanos en un hospital de la capital mexicana. También ese título, que no deja lugar a ninguna sorpresa, tampoco suspense, parece anunciar, lo que va a ser el caso, y lo que el lector descubre leyendo el relato, la relativa lenta agonía del protagonista que, a través de un monólogo, temporalmente desordenado, cuenta los episodios más importantes de su (relativa también) larga vida (muere a los 71 años).

Sin embargo, puede ser paradójico, como lo ha demostrado Karim Benmiloud<sup>24</sup>, que el texto se abra con el despertar del personaje, o sea una especie de nacimiento o renacimiento, cuando se anuncia en el título una muerte certera. Con toda evidencia, Carlos Fuentes, con la utilización de semejante título y un íncipit que parece desmentirlo, intenta, ya de entrada, despistar al lector y crear en él cierto horizonte de espera ya que la muerte del personaje, como ya dijimos, no aparece sino en la última sección de la novela.

Otro despiste posiblemente introducido por el novelista mexicano a partir de ese título, primera manifestación textual de la obra, es que *La muerte de Artemio Cruz* parece anunciar la presencia de un narrador extradiegético que va a relatar la muerte de un tal Artemio Cruz. Pero el lector se da casi inmediatamente cuenta de que no será el caso.

En efecto, como veremos, el relato se organiza alrededor de 3 personas narrativas Yo, Tú, Él, que no son sino una y misma persona, ya que el texto se elabora sobre un monólogo y un fluir de conciencia que hace alternar, hasta la secuencia 12, con reguaridad de metrónomo, esas tres personas. Pero, es verdad que las secciones contadas en tercera persona tienen todas las características de un relato tradicional con presencia de un narrador omnisciente. De ahí que ese título introduzca ya cierta ambigüedad a nivel de su lectura e interpretación.

En cuanto al nombre mismo del personaje elegido por Carlos Fuentes, no deja de hacer reflexionar al receptor de la novela. Si Artemio es un nombre que se suele utilizar en los países de habla hispana, es sobre todo característico de México, lo que ancla ya al personaje en un espacio concreto y empieza a definirlo a nivel identitario. Si su nombre remite o evoca también, por traslación, a Artemisa, la diosa griega de la caza y de los... nacimientos, vinculada con la luna, o evoca a las otras deidades pregregias como Artemes (cuyo significado es « seguro ») o Artamas (cuyo significado es « carnicero »), nada impide tal vez relacionar a Artemio con la palabra « artimaña », lo que vendría a caracterizar más al personaje y acercarlo aun más concretamente a un rasgo de su carácter tan presente a lo largo de todos los episodios que va contando: su arte (contenido en la raíz de su nombre Arte/Arte-mio)/ardid por la astucia para engañar a los demás. Huelga decir también que, por ser relacionada Artemisa con la luna, puede existir un evidente paralelo con Artemio quien, como es sabido, será criado y educado por su tío Lunero cuyo nombre tiene que ver también con la luna :

lo amaba desde que corrieron a palos a su hermana Isabel Cruz y le entregaron al niño y Lunero le dio de comer en la choza con la leche de la cabra vieja que quedó del ganado de los Menchaca y le dibujó en el lodo aquellas letras que había aprendido de niño, cuando era mozo de los franceses en Veracruz y le enseñó a andar, a distinguir y saborear las frutas, a manejar el machete, a fabricar las velas, a cantar canciones que eran traídas por el padre de Lunero de Santiago de Cuba, cuando estalló la guerra y las familias se trasladaron con su servidumbre a Veracruz<sup>25</sup>.

En cuanto a Cruz, obvio es que puede leerse e interpretarse de diferentes maneras. A primera vista, parece o podría parecer resonar como una referencia crística y remitir a la crucifixión de Jesucristo, lo que daría cierta connotación o coloración religiosa al personaje. Pero, basta con ver cómo se relaciona con el cura que lo asiste en las postrimerías de su muerte e intenta darle la extrañicia para darse cuenta de que esa posibilidad de interpretación dista mucho de la realidad. Tampoco en la actuación de Artemio encontramos cualquier acto de contrición, de misericordia o de piedad que podría acercarlo a una figura crística. También ese nombre Cruz puede hacer referencia a la expresión « llevar su cruz auestas » o « cargar con la cruz », expresiones que se suelen utilizar para referirse a la carga que uno tiene que llevar de sus responsabilidades, problemas o dificultades. En este caso, es evidente que la vida que atravesó Artemio, tal como nos la cuenta, viene llena de problemas, dificultades y otras responsabilidades, siendo tal vez su nacimiento la piedra más pesada con la que tuvo que cargar a lo largo de su existencia y que hubo de determinar su recorrido vital y sus compromisos tanto políticos como económicos e ideológicos, cuando no amorosos.

Precisamente, ese nacimiento del que el lector se entera solo al final como si todo el texto de la novela fuera una especie de vuelta a la semilla que combinara en una última instancia vida y muerte, dando así fin a un ciclo entero, justificaría a la vez el nombre del personaje y el título de la novela. Tanto más cuanto que esa cruz puede ser la del bautismo o la de la extremaunción. No se debe olvidar aquí tampoco que el nacimiento del bastardo y mulato Artemio tiene lugar en el estado de Veracruz, lo que haría de ese nacimiento una cruz de verdad. En efecto, Artemio es el hijo de Isabel Cruz o, como reza el texto, Cruz Isabel, violada por su amo y corrida a palos de la hacienda. Ahora bien, esa vacilación sobre la identidad nominal de la madre del personaje o ese juego puesto en marcha por Carlos Fuentes que consiste en leer el nombre de la madre del personaje principal hacia atrás o hacia delante (las dos caras o dos cruces de una misma moneda) parece guardar relación con la expresión « cara o cruz », o sea un lance en el que la suerte se decide, arrojando una moneda al aire, y viendo cuál de las dos caras queda hacia arriba. Esa expresión remite pues al destino ya que la suerte se echa entre las manos del azar. Y es innegable, como le lector se dará cuenta mientras vaya leyendo, que la novela fundamenta gran parte de su reflexión filosófica acerca del destino del personaje cuya trayectoria vital debe mucho al azar de las circunstancias, que le son, casi siempre, favorables. Numerosísimos son los ejemplos que encontramos a lo largo de la narración para que valga la pena citarlos todos. Por fin, se puede pensar que ese nombre, Cruz, puede remitir a la expresión « ¡menuda cruz! » o « ¡vaya cruz! », que se suele usar cuando uno tiene que sufrir algo durante un periodo de tiempo determinado, ya sea un trabajo, una enfermedad, un dolor, o algún tipo de molestia, lo que, otra vez es el caso en la novela, con, como mejor ejemplo, la agonía del personaje y los doce recuerdos fundamentales de su existencia que arrastra consigo.

Más ampliamente, y se puede suponer que así quería sin duda el autor que el lector entendiera el sentido más profundo del título, amén de todas las posibilidades que conlleva, el lector, cuando termine la lectura de la novela, puede entender que este título, tan sencillo en apariencia, es o puede ser, como se atrevieron a defenderlo ciertos estudiosos de la obra de Fuentes, una metáfora de la muerte de los ideales tanto ideológicos como políticos y económicos de la Revolución mejicana encarnando Artemio Cruz, en un primer momento, dicho ideal, antes de adaptarse, en beneficio suyo, a lo que podía ofrecer como posibilidad de medrar y enriquecerse en el periodo postrevolucionario. En vez de triunfar la Revolución y sus ideales progresistas, triunfan y van cobrando vida, a *contrario*, la artimaña y la corrupción, tal y como nos lo expone Artemio a través de las peripecias de su vida y sus logros. No olvidar que cuando empieza el texto, el lector se encuentra frente a la enumeración de todos los bienes que posee Artemio Cruz, y que no son pocos, y que ha ido adquiriendo a favor de las circunstancias que le proporcionó la realidad histórica y política inmediata:

el periódico, las inversiones en bienes raíces —México, Puebla, Guadalajara, Monterrey, Culiacán, Hermosillo, Guaymas, Acapulco—, los domos de azufre en Jáltipan, las minas de Hidalgo, las concesiones madereras en la Tarahumara, la participación en la cadena de hoteles, la fábrica de tubos, el comercio del pescado, las financieras de financieras, la red de operaciones bursátiles, las representaciones legales de compañías norteamericanas, la administración del empréstito ferrocarrilero, los puestos de consejero en instituciones

fiduciarias, las acciones en empresas extranjeras —colorantes, acero, detergentes— y un dato que no aparece en el cuadro: quince millones de dólares depositados en bancos de Zurich, Londres y Nueva York<sup>26</sup>.

Como se echa de ver, el título de la novela es sumamente polisémico y permite al autor llevar al lector por varios caminos, caminos que, de una manera u otra, acaban cruzándose y relacionándose. Hasta podríamos observar que el título de la novela de Fuentes va a repercutir en el título de una de las obras de la que viene sacado el cuarto epígrafe: *Muerte sin fin* de José Gorostiza así como en el texto de algunos de los fragmentos elegidos por el escritor mexicano como microsecuencias textuales aperturales, en una especie de juego de cajas chinas o de reduplicación semántica.

## **Los epígrafes: un modelo para armar la lectura del texto**

Como lo puede comprobar cualquier lector de *La muerte de Artemio Cruz*, la novela consta de cinco epígrafes que el novelista mexicano ha colocado de manera estratégica antes de que empiece la narración para invitar/incitar al lector a reflexionar acerca del sentido que conllevan así como ponerlo sobre la pista de cierto número de elementos tanto temáticos como técnicos que el relato va a desarrollar o poner en práctica.

Una primera ojeada atenta llevada a esos cinco epígrafes (como existen cinco soles en la cosmogonía maya) deja ya evidenciar una pluralidad de elección y una larga apertura por parte del novelista ya que vamos del filósofo francés del siglo XVI, Montaigne, a una canción popular mexicana, muy a menudo utilizada como epígrafe por los escritores latinoamericanos (ver por ejemplo el epígrafe de *Un mundo para Julius* del novelista peruano Alfredo Bryce Echenique), pasando por el dramaturgo español del Siglo de Oro, Calderón de la Barca, el novelista francés del siglo XIX, Stendhal, y el poeta-novelistas contemporáneo de Fuentes, pero de otra generación, José Gorostiza. A no dudarlo, ese eclecticismo en la elección de los autores presentes a nivel paratextual da cuenta, primero, no solo de la muy amplia cultura y vasta erudición de Carlos Fuentes sino también del carácter cosmopolita de su obra, ya aparecido en su primera novela *La región más transparente*.

Una segunda observación, bastante evidente, puede también sacarse de esa lectura atenta de los cinco epígrafes: la alternancia entre fragmentos propuestos en francés y otros en español, ya que estamos en presencia de dos epígrafes directamente dados en francés y tres epígrafes en lengua castellana. Esa manera de proceder de Carlos Fuentes puede crear cierto halo de misterio para quien no sabe la lengua de Moliere así como se podría inferir que la novela va destinada a cierta élite o clase social a quien, tal vez, se dirija esa crítica de la evolución sociopolítica de la sociedad mexicana que es la novela, a través de la vida (y muerte) de su personaje principal. Es interesante recordar aquí que su breve novela *Aura*, publicada el mismo año que *La muerte de Artemio Cruz*, propone también al lector un epígrafe sacado de la obra de un escritor francés, Jules Michelet, pero esta vez el fragmento viene traducido al español para mejor comprensión por parte del lectorado de habla hispana.

En *La muerte de Artemio Cruz*, la presencia de dos epígrafes, directamente propuestos en francés, forman parte de ese juego de connivencia cultural que el novelista mexicano intenta establecer con su lector en la medida en que éste ha de dominar esa lengua para tener una comprensión precisa del texto situado fuera del texto y poder sacarle a la cita todo su alcance y todas sus implicaciones. Por fin, la presencia de fragmentos textuales propuestos en francés como epígrafes a la novela están aquí también para anunciar previamente que algunos episodios contados por Artemio Cruz tendrán lugar en Francia. Cualquier lector de la novela recordará sin duda alguna que Artemio Cruz y su amante Laura pasarán algunas estancias en la ciudad de las luces, aprovechando los divertimientos que les puede ofrecer :

Escucharon los dos conciertos en esa sala excesivamente calentada y por casualidad les tocó quedar sentados juntos, escuchar —ella— que él hablaba español y comentaba con su amigo que había demasiada calefacción en la sala. Él le pidió en inglés el programa y ella sonrió y le dijo, en español, que con mucho gusto. Los dos sonrieron. Concerti Grossi, opus 6. Se dieron cita el mes entrante, cuando ambos deberían llegar a esa ciudad, en ese café de la rue Caumartin, cerca del Boulevard des Capucines, que él volvería a visitar años después, sin ella, sin poder localizarlo exactamente, deseando volverlo a ver, volver a pedir lo mismo, que localizó como un café de decorado rojo y sepia, con curules romanas y una larga barra de madera rojiza, no un café al aire libre, pero sí abierto, sin puertas. Bebieron menta con agua. Lo volvió a pedir. Ella dijo que septiembre era el mejor mes, fines de septiembre y principios de octubre. El verano indio. El regreso de las vacaciones. Pagó. Ella lo tomó del brazo, riendo, respirando, y atravesaron los patios del Palais Royal, caminaron entre las galerías y los patios, pisando las primeras hojas muertas, acompañados de las palomas, y entraron a ese restaurant de mesas pequeñas y respaldos de terciopelo y paredes de espejo pintado, decorado con una vieja pintura, un viejo barniz de oro, azul y sepia<sup>27</sup>.

La tercera observación que se puede sacar aquí de la presencia de esos cinco epígrafes es la gradación temporal que les da Carlos Fuentes ya que avanzamos del siglo XVI (Montaigne) al siglo XX (Gorostiza), pasando por el siglo XVII (Calderón de la Barca), y luego por el siglo XIX (Stendhal) con un punto álgido: la canción popular tradicional mexicana de 1955, también llamada « Camino de Guanajuato » e interpretada tanto por Pedro Infante como por el mismo compositor, José Alfredo Jiménez.

Esa evolución temporal (XVI, XVII, XIX y XX) que respeta la cronología linear tradicional puesta en escena paratextual por el novelista mexicano no es tan anodina como podría parcerlo a primera lectura en la medida en que es posible que tenga como meta la de prefigurar el juego temporal que se va a establecer en el texto de la narración y que se podría llamar, de manera válida, una decronología, o desorden temporal, técnica innovadora en aquel entonces como hemos visto y muy característica del periodo del Boom,

A grandes rasgos, la novela es, en efecto, una constante de saltos temporales e históricos. Dicha manera de disponer el tiempo de modo aparentemente desordenado se conoce como trasloque o trastrueque, el cual consiste en la ruptura lógica del tiempo en función de la trama.

Como bien se echará de ver, los «saltos» temporales son frecuentes a lo largo de toda la narración, y, en este caso, el presente y el pasado se entrecruzan muchas veces para intentar volver nuevamente al pasado, pero pasando inevitablemente por el futuro.

Así que el lector vive un constante vaivén entre presente, pasado y futuro, obligándole esas novedades estilísticas a desempeñar un papel activo dentro de la producción de sentido de la novela, ya que, entre dos analepsis, muchos elementos de la vida del protagonista y de su familia no son expresamente dichas<sup>28</sup>. El lector se ve impulsado a armar una línea cronológica mental, rellenando los espacios vacíos.

Obvio es que, a primera vista, la novela no tiene una consecución tradicional de los capítulos. Sólo se muestra un mosaico de 38 fragmentos de extensión variada. Sin embargo, al hacer la lectura y el análisis correspondiente, la obra revela que la estructura formal e interna de estos fragmentos permite organizarlos en 12 partes integradas por tres fragmentos cada una, a la que se agregan dos fragmentos finales, a manera de epílogo. Estas 12 partes constituyen verdaderos capítulos de organización formal paralela, compuestos cada uno de tres instancias diferenciadas por la triple determinación del tiempo (presente, futuro, pasado), la persona gramatical (Yo, Tú, Él) y el la perspectiva adoptada (la conciencia, el subconsciente, la memoria). Los fragmentos que ocupan el primer lugar en cada una de estas partes, iniciados todos por el pronombre Yo, van entregando el presente de la conciencia de Artemio Cruz en su agonía. En ellos se mezclan las voces de quienes lo asisten, sus propios pensamientos y ciertas asociaciones recurrentes, que van reflejando, por medio de una dislocación sintáctica progresiva, la disolución de esta conciencia ante el avance de la muerte. Los segundos, encabezados por el pronombre personal « Tú », revelan una voz intemporal, que, cogiendo algunos elementos de la conciencia, esbozan en futuro, una posibilidad de opción, de elección, abstraída de ciertos momentos claves y definitorios en la existencia del personaje. Por último, los fragmentos que van en tercer lugar, encabezados por el pronombre personal « Él », rescatan del pasado, por medio de la memoria, 12 episodios de la vida de Artemio Cruz, 12 momentos que constituyeron otras tantas posibilidades de elección que al resolverse fueron conformando el ser definitivo de ese personaje que ahora agoniza. Estos fragmentos de la novela indican la fecha precisa del día, mes y año en que ocurrieron los sucesos que actualizan, según el siguiente esquema: (1941: Julio 6) ; (1919: Mayo 20) ; (1913: Diciembre 4) ; (1924: Junio 3) ; (1927: Noviembre 23) ; (1947: septiembre 11) ; (1915: octubre 22) ; (1934: agosto 12) ; (1939: febrero 3) ; (1955: diciembre 31) ; (1903: enero 18) y (1889: abril 9).

Como puede observarse, la analepsis no es lineal, aunque la vida del personaje se narra de manera general hacia atrás. En efecto, a veces, el recuerdo de Artemio no se da siempre a la inversa, ya que Carlos Fuentes hace efectuar a la conciencia del personaje cierto número de vaivenes que permiten generar una mayor complejidad y ambigüedad en la vida de aquél, originando esos saltos en la narración reflejos que explican a Artemio durante las diferentes etapas de su existencia.

Cabe observar también que se trata de una novela que se mueve del fin al principio, de

tal manera que al final nacimiento y muerte se tocan. Mediante una analepsis inicial Artemio comienza a hacer un recorrido de su vida que es, en realidad, en lo que consiste la novela ya que narra toda su existencia y alrededor de cien años de historia de México. En efecto, desde la distancia, en 1959, Artemio recuenta los hechos acaecidos en México del 9 de abril de 1889 al 31 de diciembre de 1955. Estos hechos se presentan entrecruzando la realidad social e histórica y la realidad individual del personaje principal.

A través de la memoria de Artemio Cruz se observan algunos de los períodos históricos determinantes para el destino del país y el curso de la vida de este personaje. Uno de los momentos más sobresalientes es, claro está, la Revolución mexicana, en la cual se presenta principalmente a los líderes como Venustiano Carranza y Álvaro Obregón; los hombres del pueblo como los campesinos y el grupo de los yakis; las mujeres y niños abandonados en las paupérrimas poblaciones. Del periodo postrevolucionario destaca el ambiente político, social e ideológico; pues se señala la degeneración de la lucha provocada por las ambiciones políticas y el olvido de los ideales revolucionarios. Este aspecto también es señalado por Sergio Ramírez en "Fuentes de la imaginación crítica": « Toda la urdimbre de la Revolución Mexicana podía explicarse en la vida de Artemio Cruz, el muchacho alzado en armas que luego se hacía poderoso porque la revolución había llegado a ser para él un brillante negocio (...)»<sup>29</sup> .

Otro interés que tiene el tiempo en esta novela, es que a Fuentes le permite cotejar la dimensión subjetiva y objetiva de la realidad. Los continuos saltos al pasado le sirven para darnos a conocer experiencias definitivas de la juventud del personaje, crisis y momentos culminantes que tuvieron influencia en sus decisiones posteriores y marcaron su personalidad. Un personaje como Artemio Cruz está modelado por momentos cruciales de su vida, por su desarrollo continuo a través de unos hechos y por el paso del tiempo. Pero también es un ser que evoluciona al ritmo de la Revolución y ésta es actualizada mediante el análisis indirecto, por el cual la instancia narrativa en tercera persona nos dice lo que está sucediendo en la mente de su personaje.

En conclusión, la primera persona elabora un discurso - el de la agonía - que será el motivo principal a partir del cual se articule el relato novelesco. Por su parte, la segunda persona se constituye en su función de bisagra entre la primera persona y la tercera: por tal motivo las subversiones de la cronología son utilizadas para alterar una temporalidad concebida como lineal. En cambio, las secciones narradas en tercera persona son típicamente realistas, aunque en parte. Ya ue lo que las anima mas bien es la dimensión simbólica, mítica y ontológica del trayecto del personaje.

Por otra parte, los enunciados de los fragmentos instilados, distilados en las « afeuras » del texto por el novelista mexicano son reveladores de las intenciones tanto estéticas como ideológicas del autor. Aparece, en efecto, que los campos semánticos abiertos por esos cinco epígrafes giran en torno a una reflexión de carácter filosófico o existencial acerca de la vida y de la muerte, así como, en filigrana, del destino, lo que será efectivamente el caso a lo largo de todo el relato posterior con, como punto de enfoque, una pregunta esencial tal como la planteaba ya Montaigne: ¿la premeditación de la muerte será

premeditación de libertad? Es decir será (una) verdad la idea de que la sensación de cercanía de la muerte, sea cual fuere la razón o el motivo, provoca en el ser humano un deseo vital de escapar a ella, cueste lo que cueste, y conservar así su libertad. Ahora bien, en la novela esa cuestión - y su resolución - es central, por no decir crucial. En efecto, son numerosos los episodios que cuenta Artemio Cruz en los que explica de qué manera ha logrado escapar a la muerte o qué circunstancias exteriores han permitido que escape a un destino funesto. Es que Cruz ha descubierto que su salvación exige la muerte de otros. Artemio tiene doce opciones para elegir la muerte o la supervivencia y siempre elige salvarse a costa de lo que sea y sobre todo de quien sea. Así, para salvarse él, entrega por ejemplo las vidas de Gonzalo y Tobías, y no se atreverá en explicárselo a su mujer Catalina cuando desea recibir afecto de ella: « Sí, estoy vivo y a tu lado, aquí, porque dejé que otros murieran por mí. Te puedo hablar de los que murieron porque yo me lavé las manos y me encogí de hombros. Acéptame así, con estas culpas...<sup>30</sup> ».

También, prefiriendo volver al amor de Regina, dejará morir a un soldado herido sin mayores escrúpulos:

no sabrían que quiso salvarse para regresar al amor de Regina, ni lo entenderían si lo explicara. Tampoco sabrían que abandonó a ese soldado herido, que pudo salvar esa vida<sup>31</sup>.

Es interesante observar, por otra parte, que esa reflexión del filósofo francés va a repercutir o prolongarse en eco, de forma rizomática en el texto mismo de la narración, en la sección fechada 3 de febrero de 1939, que relata, entre otras cosas, la muerte de Lorenzo a finales de la Guerra civil española. Viene en la secuencia dedicada al « Tú » y será Laura quien la dinamizará al leer un pequeño libro encuadernado (sin duda *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca) y meditar acerca de la vida y la muerte. O sea que será ella quien va a actualizar, en el futuro de la narración, el pensamiento de Montaigne, ya dado como epígrafe inicial de la novela, pero sacado de la lectura de Calderón, estableciendo así un juego de vaivén entre texto y paratexto. Es decir que la cita inicial tomada de Montaigne va a trabajar de antemano el texto y la reflexión del lector para repercutir y resonar luego en la narración y justificar, de cierta manera, tanto su presencia en la periferia del relato como su importancia acerca de la meditación sobre la muerte, que es una constante en toda la novela:

Domine de profundis clamavi, Domine la voz de Laura, que hablaba de estas cosas, sentada en el suelo, con las rodillas dobladas, con el pequeño libro encuadernado entre las manos... dice que todo puede sernos mortal, aun lo que nos da vida... dice que no pudiendo curar la muerte, la miseria, la ignorancia, haríamos bien, para ser felices, en no pensar en ellas... dice que sólo la muerte súbita es de temerse; por eso los confesores viven en casa de los poderosos... dice sé hombre; teme a la muerte fuera del peligro, no en el peligro... dice que la premeditación de la muerte es premeditación de la libertad... dice qué mudos pasos traes, oh muerte fría... dice mal te perdonarán a ti las horas; las horas que limando están los días...<sup>32</sup>

Además, esa presencia de la muerte que encontramos ya desde el mismísimo título de la novela y en el texto de algunos de los epígrafes, y hasta reduplicada en el título de la obra de uno de esos epígrafes *Muerte sin fin* de José Gorostia que, sin lugar a dudas,

evoca, de antemano, en una especie de guiño al lector, la agonía del personaje principal, está, en el relato, por todas partes, y la mayoría de las veces bajo forma extremadamente violenta, como si la novela fuera una especie de cementerio al aire libre: muerte de Pedro Menchaca, muerte de Lunero, muerte de Regina, muerte de Gonzalo Bernal, muerte de Gamaliel Bernal, muerte de Tobías, muerte de Lorenzo, el hijo de Artemio y Catalina, un 3 de febrero de 1939 durante la Guerra civil española, muerte de un sinnúmero de anónimos, muertes por todas partes y muerte sin fin, pues.

Pero, esa omnipresencia de la muerte tiene inevitablemente su correlario opuesto, la vida cuya presencia está ya inscrita en el texto del último epígrafe sacado de la canción popular mexicana, aunque reza que dicha vida no vale nada. En la obra aparece en efecto la unión de los contrarios (vida - muerte) que es tópico recurrente en la cosmología mexicana, esto es, la muerte no es más que una forma de vida. Como señala Liliana Befuno en *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*: « Todo el pensamiento de los antiguos mexicanos estaba organizado alrededor de la idea central de renacimiento, luego de una etapa de aparente muerte<sup>33</sup> ». Desde luego, este concepto cultural del imaginario colectivo hace posible comprender que la vida y la muerte forman parte de una misma realidad: la vida se prolonga en la muerte.

La inminencia de este hecho produce en Cruz un desesperado intento para rechazar el deceso, refugiándose en el recuerdo, para poder así sentirse otra vez lleno de vida. No para nada las primeras palabras del íncipit de la novela son « Yo despierto ». Esto implica la escisión de la realidad en dos planos, uno objetivo y otro subjetivo, que se revelan mediante dos estratos temporales: el primero, en que la conciencia de Artemio Cruz reacciona ante los estímulos provenientes del espacio circundante y de su propio cuerpo en una cercanía temporal extrema, que se traduce en un tiempo narrativo de presente; el segundo, en que se manifiesta su vida pasada. El estrato segundo comienza su desarrollo desde el momento en que Cruz intenta aprehender ese pasado para alejar de sí la idea de la muerte. Su conciencia se desdobra, desde ese punto, en diferentes niveles que examinan un mismo objeto, su existencia, dando a su ser doble categoría introspectiva de sujeto observador y objeto sometido a observación. Así surge la distintiva ordenación de los capítulos de la narración: un yo que percibe en su conciencia la realidad física propia y externa simultáneamente con el desarrollo de esa realidad en el tiempo; « yo » que luego se convierte en « tú », objeto de observación; tú que a su vez se transforma en un « él », objeto colocado a una distancia de observación más lejana en el tiempo, por ser ubicado en la vida pasada. Ante la inevitable realidad de su muerte próxima, se afirma en Artemio Cruz una constante afirmación de su supervivencia por sobre los sucesos de peligro ocurridos en su vida. Así se revela una de las claves más evidentes y fundamentales de su motivación: la elevación de la voluntad de supervivencia a categoría de valor máximo. Y no es pura casualidad que su periódico se llame, de manera polisémica, *Vida mexicana*.

Por otra parte, clara muestra de su voluntad de supervivencia encontramos en el reiterado pedido de que se abran las ventanas de la habitación en que agoniza: el ansia de adivinar espacios lejanos, llenos de vida, se convierte en leitmotiv del « yo ». Pero, como lo afirmaba Octavio Paz, « la muerte es un espejo que refleja las vanas

gesticulaciones de la vida ».

De ahí que otra orientación previa que sugieran esos epígrafes, en particular la cita tomada de Calderón de la Barca sacada del autosacramental más conocido del dramaturgo español, *El gran teatro del mundo*, sea el carácter de comedia, por no decir de farsa, que tiene la vida, y prioritariamente la de Artemio Cruz. Ese fragmento que recuerda que toda vida es pasajera y que cualquier vida acaba en una tumba pone el acento sobre el carácter de representación teatral que el hombre da a lo largo de su vida desempeñando un papepl, o varios papeles, como actor y llevando varias máscaras. Bastará con leer la novela para darse cuenta cabal de hasta qué punto el personaje central se las habrá ingeniado, a lo largo de toda su vida, para representar en el vasto teatro de la escena mexicana cuyos acontecimientos históricos y, en particular la Revolución y su desastroso fracaso, sirven como tela de fondo al relato. Hasta podría decirse que Artemio Cruz aparece a lo largo de sus recuerdos como un verdadero héroe trágico de un drama nacional, y, en cierta medida, individual. Prueba de ello, si fuera necesario, la presencia, reiterada, a lo largo de la novela, de la palabra « máscara » o del verbo « desenmascarar » como otro leitmotiv que acentúa el carácter de comedia o de tragedia de los episodios o acontecimientos relatados.

Ese carácter teatral que reviste la vida del protagonista principal la encontramos también en cierto número de escenas de la novela, como, por ejemplo, aquella de la fiesta dada en la casa de Coyoacán o también en las escenas de duelo<sup>34</sup>, para no dar más que dos ejemplos. Además, cabe recordar que Calderón de la Barca va a volver a aparecer en la novela, pero esta vez dentro de la narración misma, en boca de Laura que está leyendo una obra del dramaturgo español que no es sino *El gran teatro del mundo*, poniendo así el énfasis en el carácter de farsa que es la 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...<sup>35</sup>

Por fin, es innegable que los epígrafes sacados de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal y de *Muerte sin fin* de José Gorostiza tienen por objetivo predisponer al lector, señalándole de antemano no solo la presencia de un posible monólogo, o fluir de conciencia, por lo menos la presencia de un personaje que se expresará en primera persona bajo forma de una psiquis que se autoexamina: « Moi seul, je sais ce que j'aurais pu faire... Pour les autres, je ne suis tout au plus qu'un peut-être », sino también la presencia de tres personas gramaticales : « yo », « tú » y « él » que van a infundir en el texto narrativo un carácter ternario: « ... de mí y de Él y de nosotros tres ¡siempre tres!... ».

Un carácter ternario que hasta encontramos en el lenguaje mismo a través del juego de repeticiones o variaciones que le imprime Carlos Fuentes (« Mueca. Mueca. Mueca »/« El vahovahovaho de mi respiración »/ « qué? ¿qué? ¿qué? ») Ahora bien, el lector va a darse cuenta bastante rápidamente de que el relato se presenta efectivamente bajo

forma de un largo monólogo, como lo dejaba presagiar el epígrafe sacado de la obra de Stendhal, que se organiza, con la regularidad de un metrónomo, según la alternancia de esas tres personas gramaticales que no son en realidad más que una y misma persona: Artemio Cruz, en presente, futuro y pasado. Este recurso, a pesar de su fragmentarismo, responde a la concepción de la novela como un todo, es decir, como un monólogo escindido en tres niveles.

Es relevante hacer hincapié aquí en el hecho de que al final de la novela se reduplicará, en boca del personaje, antes de su muerte, ese juego entre las tres personas gramaticales que dialogan entre sí a lo largo de toda la novela:

YO no sé... no sé... si él soy yo... si tú fue él... si yo soy los tres... yo que fui él, seré tú... te traje adentro y moriré contigo... los tres... moriremos... Tú... mueres... has muerto... moriré<sup>36</sup>

El «él», trata el pasado, una tercera persona a través de la cual Artemio Cruz va, con cierta distancia, recordando las 12 elecciones más importantes de su vida, aquéllas que configuraron su personalidad y marcaron su existencia<sup>37</sup>.

La narración en primera persona corresponde al presente del personaje de Artemio Cruz que agoniza y que transmite lo que está sucediendo a su alrededor; es la conciencia (no tan lúcida) del hombre que está muriendo, es el testimonio directo de una razón que se apaga: « Yo dejo que hagan, yo no puedo pensar ni desear; yo me acostumbro a ese dolor<sup>38</sup>».

Se manifiesta por un presente actual que corresponde a su monólogo. El «yo» es quien enuncia el discurso de la historia del relato, lo hace desde la primera persona, permitiendo al receptor entender, entre otras cosas, el recuerdo que se aloja en su memoria, el pasado que forma parte de su historia y el presente que lo azuza desde la cama.

La narración en segunda persona, es el «yo» desdoblado, el nivel del subconsciente en el que el personaje se desdobra como si se hablara a sí mismo. Es Artemio Cruz, contándose su propia historia. Este tipo de narración transparenta las motivaciones interiores de su vida, su conciencia crítica que, a pesar de sus resistencias, logra exteriorizarse. Al «yo» de Cruz, Fuentes le agrega ese «tú»: « Tú, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo<sup>39</sup> ». Hasta podría decirse que el «tú» es el gemelo reflejado del personaje, su *doppelgänger*: « El gemelo reflejado se incorporará al otro, que eres tú, al viejo de setenta y un años que yacerá, inconsciente<sup>40</sup> ». El «tú» permite así, en la conciencia de Artemio Cruz, juzgarse a sí mismo..

Así, la novela está constituida por tres voces narrativas que se despliegan en cada capítulo: un primer narrador en primera persona, que corresponde al presente de Cruz, en su lecho de muerte; un narrador en tercera persona, que en cada capítulo se focaliza en un año de la vida de Artemio; y un narrador en segunda persona que enuncia los sucesos del pasado conjugando los verbos en futuro y que revisa, desde un lugar que correspondería al subconsciente, la personalidad y la vida que llevó adelante Cruz o la

vida que habría podido llevar, si hubiera elegido otras opciones.

El mismo Fuentes ya explicó el significado de estos tres puntos de vista al decir que en esta novela se relatan las doce horas de agonía de este viejo que muere de infarto al mesenterio, mal que los médicos no descubren hasta el último momento. En el transcurso de esas doce horas se interpolan los doce días que él considera definitivos en su vida.

El hecho incontrovertible es que la realidad se fragmenta en una visión caleidoscópica paralela a la descomposición de la conciencia de Artemio Cruz en sus niveles constitutivos. Estas dificultades innovadoras, que se consolidan en la narrativa hispanoamericana de los años 60, no tienen la mera intención de despistar al lector, sino, todo lo contrario, hacerle disfrutar con su lectura, proponerle un juego innovador donde hallar una lectura más atractiva.

Creemos que es, por fin, interesante observar que esos cinco epígrafes no dicen nada acerca del peculiar contexto histórico en que van a desarrollarse los episodios contados por Artemio Cruz como si desde el pre-texto el autor mexicano hubiera querido llamar la atención del lector sobre las técnicas narrativas innovadoras que despliega : monólogo, flujo ininterrumpido de la conciencia, carácter ternario de la expresión de un solo y mismo personaje, juego sobre y con el tiempo así como una reflexión sobre el carácter sumamente teatral de la vida que hace aprehender la presencia y la cercanía de la muerte como un elemento disparador que arrastra a aquél que tiene premeditación de ella a actuar en el escenario de los acontecimientos como actor de su propia vida, una vida durante la cual, en el caso de Artemio Cruz, todo parece haber sido permitido, incluso las acciones más viles, y serán numerosas, con tal de salvarse el pellejo, medrar y seguir gozando de libertad y de poder, aprovechando, sin escrúpulos, las circunstancias históricas de cada momento.

## **Conclusión**

Obvio es, para concluir, que el paratexto de *La muerte de Artemio Cruz* abre varias perspectivas al lector y lo pone sobre la pista de lo que será la narración tanto a nivel de las técnicas empleadas como de los temas claves.

En efecto, el paratexto insiste, tal vez sobremanera, en la importancia y omnipresencia de la muerte, tanto la del personaje principal que va agonizando en su lecho durante 12 horas como de un sinnúmero de otros personajes, invitando así al lector a reflexionar acerca del destino de toda vida humana y acerca de las consecuencias de la lucha por la supervivencia que, en el caso de Artemio Cruz, lo hace salvarse, a veces *in extremis*, de situaciones peligrosas a expensas de los demás, pero no en el caso, por ejemplo, de Gonzalo Bernal que acepta su destino trágico. También el paratexto insiste en el carácter teatral de la vida y en la idea de que el hombre desempeña varios papeles en el gran teatro del mundo. La vida como comedia, como farsa, hasta como mascarada, o estafa, para no decir burla, pero también como tragedia.

Pero, sobre todo, resulta innegable que el paratexto pone de antemano el acento en las técnicas narrativas innovadoras de las que Carlos Fuentes va a valerse a lo largo de su relato: recurso al monólogo y al fluir de la conciencia con alternancia de lo objetivo y de lo subjetivo, juegos temporales que barajan presente, pasado y futuro, presencia de varios puntos de vista a través de la utilización de las tres personas gramaticales (Yo, Tú, Él), variedad de espacios (Veracruz, México, Coyoacán, París, etc), juegos lingüísticos y aporte de neologismos, como, por ejemplo, a partir del verbo « chingar », etc. O sea, en definitiva, recursos que son, como hemos visto, característicos de la renovación de la literatura emprendida e impulsada por los autores del Boom.

De manera que si *La muerte de Artemio Cruz* puede leerse, además de una reflexión sobre la muerte la vida y el destino, como un fresco histórico desde la época prerevolucionaria (finales del siglo XIX e inicios del siglo XX), hasta el período posrevolucionario (1920 - 1960), pasando por la época de la lucha armada durante la Revolución (1910 -1919) y como una reflexión sobre la pérdida de los ideales, debe considerarse también como un laboratorio de experimentos técnicos destinados prioritariamente a suscitar la participación activa del lector (« lector cómplice » diría otro epígono del Boom, Julio Cortázar) en la construcción y comprensión del texto.

## **Bibliografía**

### **Sobre el Boom de la literatura hispanoamericana**

AÍNSA, Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986.

AÍNSA, Fernando, *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

AMORÓS, Andrés, *Introducción a la novela hispanoamericana*, Madrid, Anaya, 1973.  
ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, vol. II (5ª edic.).

BARRERA, Trinidad (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo III: Siglo XX, Madrid, Cátedra, 2008.

BELLINI, Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997.

BEN ABDENNOUR, Ilias, « El “boom de la novela latinoamericana” y la universalización de un talento incomparable », in CPLATAM, *Análisis Político en América Latina*- © Rabat, Reino de Marruecos, mayo, 2019. URL= <https://cplatam.net/el-boom-de-la-novela-latinoamericana-y-la-universalizacion-de-un-talento-incomparable/>

BERRA, Tatiana. « Identidad Latinoamericana en la Literatura del Boom », in *Revista de*

*Estudios Iberoamericanos*, n°2, junio 2005, pp. 2-88.

BRUSHWOOD, John S., *La novela hispanoamericana del siglo XX*, México: FCE, 1984.

DONOSO, José, *Historia personal del 'boom'*, Madrid, Alfaguara, 1998.

FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia*, Barcelona, Ariel, 1983.

FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

FUENTES, Carlos, *La gran novela latinoamericana*, Madrid, Alfaguara, 2011.

HERRA, Mayra, *El Boom de la literatura Latinoamericana: causas, contextos y consecuencias*, Centro de Computo de la Sede de Occidente de la Universidad de Costa Rica, 1989.

LOVELUCK, Juan, (comp.), *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, 1971.

MARCO, Joaquín y GRACIA, Jordi (eds.), *La llegada de los bárbaros. La recepción de la narrativa hispanoamericana, 1960-1981*, Barcelona, Edhasa, 2004. MENTON, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

MENTON, Seymour, *Caminata por la narrativa latinoamericana*. México, FCE y Universidad Veracruzana, 2002.

OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1995.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (ccord.), *Manual de literatura hispanoamericana. VI. La época contemporánea: prosa*, por NAVASCUÉS, Javier de, Pamplona, Cénlit, 2007.

RAMA, Ángel, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Veracruz, Universidad de Veracruz, 1986.

RAMA, Ángel, *Más allá del 'boom'. Literatura y mercado*, México, Marcha, 1981.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El 'boom' de la novela latinoamericana*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972.

SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 4ª edic, 1968.

SHAW, Donald, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999.

VILLANUEVA, Darío y VIÑA LISTE, José María, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del realismo mágico a los años ochenta*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

XAVI, Ayen, *Aquellos años del Boom*, Barcelona, RBA Libros, 2014.

### **Sobre *La muerte de Artemio Cruz***

CARRASCO VINTIMILLA, Alfonso, « Artemio Cruz: héroe trágico », Cuenca (Ecuador), *El Guacamayo y la Serpiente*, 13, 1976, p. 5-37.

DIAZ LASTRA, Alberto, « Carlos Fuentes y la revolución traicionada », in *Cuadernos hispanoamericanos*, n°185, 1965, p. 369-375.

DIAZ SEIJAS, Pedro, « El tiempo y la muerte como unidad estructural en *Artemio Cruz* », in *La gran narrativa latinoamericana*, Caracas, Instituto Universitario Pedagógico, 1976, p. 191-201.

FELL, Claude et VOLPI, Jorge (dir.), *Carlos Fuentes, Cahiers de L'Herne*, Paris, 2006.

FERNANDEZ UTRERA, María Soledad, « La problemática del tiempo y la identidad en *La muerte de Artemio Cruz* », in *Lucero*, Vol. 3, University of Southern California, 1992, pp. 59-66. URL = [https://escholarship.org/content/qt27m8x5hj/qt27m8x5hj\\_noSplash\\_d4ecc8e34a6ae042c6c3f2e7c8c72822.pdf?t=pe4kd4](https://escholarship.org/content/qt27m8x5hj/qt27m8x5hj_noSplash_d4ecc8e34a6ae042c6c3f2e7c8c72822.pdf?t=pe4kd4)

FLORES PORTERO, Luis, « Teatralidad y catarsis en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes », *Latin American Literary Review*, vol. 36, n°72, 2008, p. 5-33.

FOUQUES, Bernard, « Carlos Fuentes ou la traversée de l'écriture », in *Littératures*, n° 20, printemps 1989, p. 163-172.

FUENTES, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Introducción de González Boixó, Cátedra, Colección Letras Hispánicas, Madrid, 2005.

FUENTE, Bienvenido de la, « *La muerte de Artemio Cruz*: observaciones sobre la estructura y sentido de la narrativa en primera persona », in *Explicación de Textos Literarios*, Sacramento, VI, 2, 1978, p. 143-151.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina, *Carlos Fuentes desde la crítica*, Ediciones de la UNAM, México, 2001.

GIACOMAN, F. Helmy (dir.), *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Nueva York, Las Américas Publishing, 1971.

GIRONDE, Michel, *Carlos Fuentes, Entre Hispanité et américanité*, L'Harmattan, Paris, 2011.

GUTTIEREZ MOUAT, Ricardo, « *La muerte de Artemio Cruz*, el boom y la teoría posmoderna », in *Literatura Mexicana*, vol. XVII, núm. 1, México, UNAM, 2006, pp.

29-42. URL= <https://www.redalyc.org/pdf/3582/358241847002.pdf>

HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, Ana María (ed.), *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Pliegos, Madrid, 1988.

HUSSAR, James, « La Breve Agonía de Artemio Cruz: A Propósito Del Tiempo Narrativo En 'La Muerte de Artemio Cruz' de Carlos Fuentes », *Confluencia*, vol. 27, n°2, University of Northern Colorado, 2012, p. 75-85.

JOHANSSON, Franz « Le roman de l'histoire : entretien avec Carlos Fuentes » *Esprit*, n° 282, Editions Esprit, 2002, p. 196-204.

KRAUZE, Enrique, « La comedia mexicana de Carlos Fuentes », in *Vuelta*, México, junio de 1988, año 12, n°139, p.15-27.

LUIS GAMALLO, María Obdulia, « Le montage narratif dans *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes », in *Moenia, Revista lucense de lingüística & literatura*, n°14, 2008, p. 355- 370.

MEYER MINNEMANN, Klaus, « Tiempo cíclico e historia en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes », in *Iberoamericana*, 7, Tübingen, 1978, p.88-105.

MORENO, Fernando, *Carlos Fuentes : La mort d'Artemio Cruz entre le mythe et l'histoire*, Editions caribéennes, Paris, 1989.

OLIVIER, Florence, *Carlos Fuentes ou l'imagination de l'autre*, Éditions Aden, 2000.

OLIVIER, Florence, « Carlos Fuentes et l'identité nationale ou le jeu de l'autre », « Polémiques et manifestes », in *América*, n° 21, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1998, p.321-327, Paris, 1998.

OLIVIER, Florence, « Écrire le Mexique », in *América*, n°21, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1998, p. 113-128.

ORDIZ VÁZQUEZ, Francisco Javier, « Carlos Fuentes y la identidad de México », in *Revista Iberoamericana*, n°159, Pittsburgh, Pennsylvania, Apr-June 1992, p. 527-538.

ORTEGA, Julio, « El discurso de la fábula », in *América, Cahiers du Criccal*, n°22, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 321-327.

ORTEGA, Julio, « *La Muerte de Artemio Cruz* y el relato de la des-fundación nacional », in *Hispania*, vol. 85, n°2, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 2002, p. 198- 208.

PETERSEN, Gerald, « Punto de vista y tiempo en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes », in *Revista de estudios hispánicos*, VI, n°1, 1972, p. 85-95.

PORROCHE CAMPO, Ana, « El tiempo en *La muerte de Artemio Cruz* », in *Zaguan*,

Zaragoza, Facultad de Filología y Letras, 2012, URL=  
<https://zaguan.unizar.es/record/9619/files/TAZ-TFM-2012-1148.pdf>

SHAW, Donald, « Narrative Arrangement in *La muerte de Artemio Cruz* », in *Forum for Modern Language Studies*, Volume XV, Issue 2, April 1979, p. 130-143.

STOOPEN, María, *La muerte de Artemio Cruz: Una novela de denuncia y traición*, México, Universidad Autónoma de México, 1982.

PETERSEN, Gerald, « Punto de vista y tiempo en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes », in *Revista de estudios hispánicos*, VI, 1, Alabama, 1972, p. 85-95.

ROMAN, Salvador, « Análisis literario de la novela *La Muerte de Artemio Cruz* », in *Monografías*, Universidad de El Salvador, 2011. URL=  
<https://www.monografias.com/trabajos93/analisis-literario-novela-la-muerte-artemio-cruz/analisis-literario-novela-la-muerte-artemio-cruz>

VIDAL, Hernán, « El modo narrativo en *La muerte de Artemio Cruz* », in *Thesaurus*, XXXI, 2, Bogotá, 1976, p. 300-326.

VILA, Belén, « La presencia del tiempo en la novela *La muerte de Artemio Cruz* », in *Revista Almiar*, nº 91, Madrid, marzo-abril de 2017. URL=  
<https://margencero.es/almiar/la-muerte-de-artemio-cruz/>

ZUNIGA, Dulce María, « *La muerte de Artemio Cruz: entre deseo y nostalgia* », in *INTI*, Vol 1, nº75, Providence College, 2012, pp. 87-92. URL=  
<https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2646&context=inti>

## NOTES

[1] Esa síntesis introductoria se realizó centrándonos en los textos siguientes AÍNSA, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986 y *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003 ; AMORÓS, Andrés, *Introducción a la novela hispanoamericana*, Madrid, Anaya, 1973 ; ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, vol. II (5ª edic.) ; BARRERA, Trinidad (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo III: Siglo XX, Madrid, Cátedra, 2008 ; BELLINI, Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997 ; BRUSHWOOD, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX*, México: FCE, 1984 ; DONOSO, José, *Historia personal del 'boom'*, Madrid, Alfaguara, 1998 ; FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia*, Barcelona, Ariel, 1983 ; FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969 y *La gran novela latinoamericana*, Madrid, Alfaguara, 2011 ; LOVELUCK, Juan, (comp.), *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, 1971 ; MARCO, Joaquín y GRACIA, Jordi (eds.), *La llegada de los bárbaros. La recepción de la narrativa hispanoamericana, 1960-1981*, Barcelona, Edhasa, 2004 ; MENTON, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000 y *Caminata por la narrativa latinoamericana*. México, FCE y Universidad Veracruzana, 2002 ; OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1995 ; PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (ccord.), *Manual de literatura hispanoamericana*. VI. *La época contemporánea: prosa*, por NAVASCUÉS, Javier de, Pamplona, Cénlit, 2007 ; RAMA, Ángel, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Veracruz, Universidad de

Veracruz, 1986 y *Más allá del 'boom'. Literatura y mercado*, México, Marcha, 1981 ; RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El 'boom' de la novela latinoamericana*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972 ; SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 4ª edic. 1968 ; SHAW, Donald, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999 y VILLANUEVA, Darío y VIÑA LISTE, José María, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del realismo mágico a los años ochenta*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991. Ver también Ilias Ben Abdennour, El "boom de la novela latinoamericana" y la universalización de un talento incomparable, in CPLATAM, -Análisis Político en América Latina- © Rabat, Reino de Marruecos, mayo, 2019. URL= <https://cplatam.net/el-boom-de-la-novela-latinoamericana-y-la-universalizacion-de-un-talento-incomparable/> [Consulté le 18 juin 2023]

[2] DONOSO, José, *Historia personal del boom*, Madrid, Alfaguara, 1998, p.10.

[3] HERRA, Mayra, *El Boom de la literatura Latinoamericana: causas, contextos y consecuencias*, Centro de Computo de la Sede de Occidente de la Universidad de Costa Rica, 1989, p. 6.

[4] RAMA, Ángel, *Más allá del 'boom'. Literatura y mercado*, México, Marcha, 1981, p.51.

[5] BEN ABDENNOUR, Ilias, « El "boom de la novela latinoamericana" y la universalización de un talento incomparable », in CPLATAM, -Análisis Político en América Latina- © Rabat, Reino de Marruecos, mayo, 2019. URL= <https://cplatam.net/el-boom-de-la-novela-latinoamericana-y-la-universalizacion-de-un-talento-incomparable/> [Consulté le 18 juin 2023].

[6] MARTIN, Gérald, *Bulletin of Latin American Research*, Vol.3, n°2, Society of Latin American Studies, 1984, p. 53. [Consultado el 18 de junio de 2023].

[7] NUNN, Frederick, M, *Collisions With History: Latin American Fiction and Social Science from El Boom to the New World Order*, Athens, Ohio University Press, 2001, p. 129.

[8] DONOSO, José, *Historia personal del boom*, op.cit., p. 10.

[9] HERNANDO, Silvia, « El 'boom' aportó algo novedoso y creativo a la literatura moderna », dice Vargas Llosa », in *El País*, « Sección Cultura », Madrid, [06 nov 2012](https://elpais.com/cultura/2012/11/05/actualidad/1352149338_378893.html), URL = [https://elpais.com/cultura/2012/11/05/actualidad/1352149338\\_378893.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/05/actualidad/1352149338_378893.html). [Consultado el 18 de junio de 2023].

[10] OVIEDO, José Miguel, « Cortázar a cinco rounds », entrevista a Julio Cortázar, in *Marcha*, 2 de marzo de 1973, p. 29

[11] *Ibid.*

[12] OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo 4, Madrid, Alianza, 1995, p. 300.

[13] VARGAS LLOSA, Mario, in *Zona franca*, Caracas, 2ª época, Año III, n°14, agosto de 1972.

[14] OVIEDO, José Miguel, « Cortázar a cinco rounds », *art.cit.*, p.29.

[15] RAMA, Ángel, *Más allá del 'boom'. Literatura y mercado*, *op.cit.*, p. 17.

[16] Aunque la mayoría de los críticos coinciden en que el Boom comenzó en algún momento de 1960, hay cierto desacuerdo en cuanto a la obra que debe ser considerada como la primera novela del Boom. Para algunos (como Alfred McAdam) sería *Rayuela*, de Julio Cortázar (1963), mientras que otros prefieren *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, que ganó el Premio « Biblioteca Breve » en 1962. Fernando Alegría considera a *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos (que fue publicada en 1960) como la obra inaugural del Boom, aunque, como señala Shaw, podríamos remontarnos a 1949 con *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias. Otra variante es la articulada por Randolph D. Pope: «La historia del auge podría empezar cronológicamente con *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias (publicada en 1946, pero empezada en 1922). Otro punto de partida podría ser *El túnel* de Ernesto Sabato (1948) o *El pozo* de Juan Carlos Onetti (1939). O yendo aún más atrás, a los movimientos vanguardistas de la década de 1920. Sin embargo, fuera lo que huese, los escritores del Boom se declararon huérfanos y sin ningún modelo autóctono, atrapados entre su admiración por Faulker, Proust, Joyce, Mann, Woolf, Kafka, Sartre y otros escritores europeos y su necesidad de tener una voz propia hispanoamericana, aunque rechazando a los más respetados escritores de Hispanoamérica indigenistas, criollistas, y mundonovistas.»

[17] DONOSO, José, *Historia personal del boom*, *op.cit.*, p. 16.

[18] BARRAL, Carlos, *Los años sin excusa, Memorias II*, Madrid, Alianza 3, 1982, p. 42.

[19] *Ibid.*, p. 47.

[20] *Ibid.*, p. 48.

[21] DONOSO, José, *Historia personal del boom*, *op.cit.*, p. 37.

[22] Para mayor aclaración de lo que es el paratexto, *vid.* GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

[23] Todas las citas proceden de la edición publicada por la editorial Anaya de Madrid en 1994.

[24] BENMILOUD, Karim, « Artemio Cruz, roman cubiste », in *Carlos Fuentes. Cahiers de L'Herne*, Claude Fell et Jorge Volpi (ed.), Paris, 2006, p. 208-213.

[25] FUENTES, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, *op.cit.*, p. 142.

[26] *Ibid.*, p. 7.

[27] *Ibid.*, p. 105.

[28] Sobre la importancia del tiempo en la novela y su organización temporal, *vid.* DIAZ SEIJAS, Pedro, « El

tiempo y la muerte como unidad estructural en Artemio Cruz », in *La gran narrativa latinoamericana*, Caracas, Instituto Universitario Pedagógico, 1976, p. 191-20; MEYER MINNEMANN, Klaus, «Tiempo cíclico e historia en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes», in *Iberoamericana*, 7, Tübingen, 1978, p.88-10; PETERSEN, Gerald, « Punto de vista y tiempo en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes », in *Revista de estudios hispánicos*, VI, 1, Alabama, 1972, p. 85-95; PORROCHE CAMPO, Ana, « El tiempo en *La muerte de Artemio Cruz* », Zaragoza, Facultad de Filología y letras, 2012, URL= <https://zaguan.unizar.es/record/9619/files/TAZ-TFM-2012-1148.pdf>; VILA, Belén, « La presencia del tiempo en la novela *La muerte de Artemio Cruz* », in *Revista Almiar*, nº91, Madrid, marzo-abril de 2017. URL= <https://margencero.es/almiar/la-muerte-de-artemio-cruz/>

[29] RAMIREZ, Sergio, « Fuentes de la imaginación crítica », in *La Insignia*, Madrid, 2008. URL= [https://www.lainsignia.org/2008/noviembre/cul\\_001.htm](https://www.lainsignia.org/2008/noviembre/cul_001.htm). [Consultado el 12 de octubre de 2023].

[30] FUENTES, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, *op.cit.*, p. 56.

[31] *Ibid.*, p. 41.

[32] *Ibid.*, p. 124.

[33] BEFUNO, Liliana. *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*. Buenos Aires, Colección Estudios Latinoamericanos, 1974, p. 55.

[34] Acerca del carácter teatral de la novela, *vid.* KRAUZE, Enrique, « La comedia mexicana de Carlos Fuentes», in *Vuelta*, México, junio de 1988, año 12, nº139, p.15-27.

[35] FUENTES, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, *op.cit.*, p. 107.

[36] *Ibid.*, p. 156.

[37] Para un análisis más detallado de la estructura de la novela, *vid.* Nelson OSORIO, « Un aspecto de la estructura de *La muerte de Artemio Cruz* », in *Homenaje a Carlos Fuentes, Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Henry F. Giacomani (ed.), Nueva York, Las Américas Publishing, 1971, p. 125-146. Ver también para mayor ampliación: FERNANDEZ UTRERA, María Soledad, « La problemática del tiempo y la identidad en *La muerte de Artemio Cruz* », in *Lucero*, Vol. 3, University of Southern California, 1992, pp. 59-66. URL= [https://escholarship.org/content/qt27m8x5hj/qt27m8x5hj\\_noSplash\\_d4ecc8e34a6ae042c6c3f2e7c8c72822.pdf?t=pe4kd4](https://escholarship.org/content/qt27m8x5hj/qt27m8x5hj_noSplash_d4ecc8e34a6ae042c6c3f2e7c8c72822.pdf?t=pe4kd4); FUENTE, Bienvenido de la, « *La muerte de Artemio Cruz*: observaciones sobre la estructura y sentido de la narrativa en primera persona », in *Explicación de Textos Literarios*, VI, 2, Sacramento, 1978, p. 143-151; LUIS GAMALLO, María Obdulia, « Le montage narratif dans *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes », in *Moenia, Revista lucense de lingüística & literatura*, nº14, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, p. 355-370 y VIDAL, Hernán, « El modo narrativo en *La muerte de Artemio Cruz* », in *Thesaurus*, XXXI, 2, Bogotá, 1976, p. 300-326.

[38] FUENTES, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, *op.cit.*, p. 8.

[39] *Ibid.*, p. 7.

[40] *Ibid.*, p. 8

## **L'auteur**

Fabrice Parisot est Professeur des Universités à l'Université de Perpignan Via Domitia où il enseigne la littérature et la civilisation hispano-américaine. Il est spécialiste de l'œuvre du romancier cubain Alejo Carpentier et de théories littéraires, notamment du paratexte et de l'intertextualité. Il a publié divers articles consacrés à des auteurs hispano-américains. Il est membre du Laboratoire CRESEM de l'Université de Perpignan et membre associé du CEIIBA de l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès. Il fait également partie du Réseau des narratologues francophones.