Les Cahiers du Grhaal

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

La fiesta en la mansión de Coyoacán: fin de año, fin de ciclo, ¿fin de reino?

Carlos Fuentes, La muerte de Artemio Cruz – Secuencia 10, segmento de 1955 (p. 343-362)

Marie-José HANAI

Édition électronique :
URL :
https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-1/2277-la-fiesta-en-la-mansion-de-coyoacan-fin-de-ano-fin-de-ciclo-fin-de-reino
DOI : numerev_2441
Date de publication : 20/10/2023

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

Pour **citer cette publication** : HANAI, M.-J. (2023) La fiesta en la mansión de Coyoacán: fin de año, fin de ciclo, ¿fin de reino?. *Les Cahiers du Grhaal*, (1). https://doi.org/10.34745/numerev_2441

Un estudio detallado del segmento de *él* en pasado fechado del 31 de diciembre de 1955 permite abordar la complejidad a la vez simbólica y narrativa del relato de la vida de Artemio Cruz, en un momento del tiempo que oscila entre el auge de su poder y el anuncio de su próxima muerte. Frente a la multitud de los invitados a la fiesta ritual de fin de año en la mansión de Coyoacán, aparece Artemio Cruz como un rey, dominador y altanero, pero también debilitado por la vejez e invadido de amargura y hastío. El diálogo con su doble, el joven y ambicioso Jaime Ceballos, tiende un puente entre la ceremonia de 1955 y el tiempo perdido de la relación feliz con su hijo. ¿Cuál es el balance de vida que trata de realizar el hombre solitario en la cumbre de su trayectoria?

Mots-clés :
Tiempo, Ciclo, Poder, Vejez, Diálogo

Abstract:

A detailed study of the third segment in the tenth sequence, dated 31 December 1955, allows us to analyze the symbolic and narrative complexity of the story of Artemio Cruz's life, at a moment in time that oscillates between the height of his power and the announcement of his forthcoming death. In front of the crowd of guests at the ritual New Year's Eve party in the house of Coyoacán, Artemio Cruz appears as a king, domineering and haughty, but also weakened by old age and invaded by bitterness and weariness. The dialogue with his double, the young and ambitious Jaime Ceballos, establishes a bridge between the ceremony of 1955 and the lost time of the happy relationship with his son. What is the balance of life that the lonely man at the peak of his career tries to take stock of?

Keywords: time, cycle, power, old age, dialogue

Numerosos estudios de *La muerte de Artemio Cruz* demostraron la originalidad de esta novela según su estructuración en trece secuencias, de las cuales doce constan de tres elementos entre repetitivos y variados organizados en torno a la tripartición de la voz narrativa y del tiempo, para desestructurar y reestructurar la trayectoria de muerte-vida de Artemio Cruz. Entre los doce segmentos en pasado en los que corre la voz narrativa en tercera persona, o sea los doce momentos claves escogidos por el agonizante

Artemio Cruz en su trabajo memorístico, proponemos destacar aquí el recuerdo de la fiesta de San Silvestre de 1955 en la mansión de Coyoacán porque es revelador de un clímax en la conquista del poder emprendida por el ex revolucionario y deja entrever lo que resulta ser la entrada en la muerte del magnate. Las técnicas de desestructuración y de reinvención del relato y de los discursos propias de la nueva narrativa contribuyen aquí a plasmar el espectáculo decadente de un poder al borde del colapso. Veremos cómo se va creando una confusión de imágenes y discursos, reflejo narrativo de la confusión de tiempos e identidades

I Tiempo(s) y espacio(s

La fecha asociada al segmento [“1955: Diciembre 31” (p. 343)] pone de realce la ceremonia ofrecida por el protagonista a la élite capitalina para festejar el fin del año según el calendario cristiano gregoriano [“fiesta de San Silvestre” (p. 344), “célebre recepción de San Silvestre” (p. 347)], que apela a otro ritual, la del fin de un ciclo de 52 años en relación con el calendario azteca y la ceremonia de la atadura de los tiempos, o sea la garantía de la continuidad del transcurso del tiempo y del mundo: “esta fiesta del tiempo, este funeral, esta pira de la memoria, esta resurrección fermentada de todos los hechos [...], de todos los hechos, palabras y cosas muertas del ciclo” (p. 352), también proyectada como un renacimiento[1]. Respecto al recorrido existencial de Artemio Cruz, el segmento lo sitúa en el periodo del auge de su poder socio-económico [“el dinero, el lujo, la casota” (p. 347)], capturado en imágenes destinadas al público por los fotógrafos frente a los cuales el ciudadano famoso está posando (p. 345), pero también ya en la época de su vejez, que anuncia pues la próxima muerte (prometida desde el título de la novela y el primer segmento de la primera secuencia). El lector ya sabe que el infarto al mesenterio que hunde al personaje en una agonía destructora de su cuerpo y de su conciencia ocurre tan solo tres años y tres meses y diez días después de esa fiesta. No por azar el segmento que nos interesa constituye, en el recorrido de vida recordado por el agonizante, el momento más avanzado de su edad antes de 1959: después de esa estampa memorística fechada en 1955, el tiempo del pasado se adelanta hacia su conversión en el presente agónico de Artemio Cruz fechado en abril de 1959. Por eso el segmento es la etapa previa a la muerte anunciada, un fin de ciclo vital para el personaje.

En el momento pasado escogido, Cruz es un hombre de negocios influyente, rico, halagado por la alta sociedad burguesa de la capital: “Tan rica, tan sensual, tan suntuosa era la posesión de estos objetos como la del dinero y los signos más evidentes de la plenitud. [...] Sólo una vez al año participaban de todo esto los invitados a la célebre recepción de San Silvestre...” (p. 347) Así Artemio Cruz es el eco del emperador azteca del pasado prehispánico. El espacio de la mansión de Coyoacán [“enorme residencia”, p. 344] es simbólico según diversos criterios. Primero, es la casa selecta de Cruz, la de la relación adúltera con Lilia, y contrasta con la casa del matrimonio legítimo, en las Lomas de Chapultepec. En abril de 1959, al caer enfermo, el personaje lamenta encontrarse en la casa matrimonial, sujeto a la presencia de Catalina y Teresa, y no en el espacio donde ha asentado el espectáculo de su poder egocéntrico y mítico:

Ah. Me trajeron a *esta casa*, *no a la otra*. Vaya. Cuánta discreción. […] Padilla sabe cuál es *mi verdadera casa*. Allá podría deleitarme viendo esas cosas que tanto amo. […] Tendría a *Serafín* fumando cerca de mí, aspiraría ese humo. Y *ella* estaría arreglada, como *se lo tengo ordenado*. Bien arreglada, sin lágrimas, sin trapos negros. Allá, no me sentiría viejo y fatigado. Todo estaría preparado para recordarme que soy un *hombre vivo*, un hombre que *ama*, *igual que igual que igual que antes*. (p. 137, el subrayado es nuestro)

Aunque estas líneas, que se encuentran en el segmento de *yo* de la secuencia 2, no pertenecen al texto que es el objeto de este estudio, es relevante citarlas porque ya en lo que configura el principio de la novela son en la estrategia diegética un elemento proléptico del segmento de *él* que leemos en la secuencia 10, poniendo al lector alerta en cuanto al desdoblamiento ya subrayado del espacio ("esta casa / la otra") y a los personajes que pueblan el mundo deseado por Cruz: se aclarará en la secuencia 10 que Serafín[2] es un criado obedecedor de la mansión de Coyoacán, un "mozo" (p. 349), que aparece varias veces asociado al fumar –recoge las colillas derramadas en el suelo por un ademán torpe de Cruz (p. 349) y enciende el cigarrillo de Betina Régules (p. 350)–, y que "ella" es Lilia, la amante joven del segmento de 1947 (secuencia 6) que, contrariamente a lo sugerido por este recuerdo, se queda con Artemio Cruz en su vejez creciente, anfitriona entre ridícula y fiel ocho años más tarde y mujer ilegítima sumisa a los deseos de su amante ("como se lo tengo ordenado") en el presente de 1959. Es relevante la repetición de la fórmula "verdadera casa" entre la cita de la secuencia 2 y la página 346, ejemplo entre muchos de la red tejida entre las temporalidades reordenadas de la novela, esa serie de ecos que exigen una lectura activa: el lamento en presente de la secuencia 2 se explica en el recuerdo de la secuencia 10 y este es una continuación del fin de semana en Acapulco de 1947 contado en la secuencia 6. El episodio de la fiesta de fin de año no se entiende sino en su estrecha relación con esos otros momentos antecedentes del texto, lo que contribuye a armar la arquitectura compleja de la diégesis entre presente y pasado. La temporalidad que nos interesa aquí es la del mismo texto, entidad viviente que juega con el lector.

Las líneas citadas de la página 137 cobran también un relieve particular relacionado con la dialéctica vida/muerte que va ritmando la totalidad de la novela. Mientras la casa de las Lomas es la de la agonía doliente del personaje, este reivindica la índole vital de la mansión de Coyoacán como el espacio del deseo satisfecho y del impulso generado por la persistencia de la dinámica del deseo ("un hombre que ama"). El segmento en pasado de la secuencia 10 le permitiría al moribundo del presente rescatar su identidad de prócer obedecido y halagado. Sin embargo, como lo vamos a detallar a continuación, la fiesta de San Silvestre va revelando ya algunos años antes un juego de apariencias, una suerte de *trompe-l'œil* que cobra todo su sentido en la estética barroca de la novela.

II ¿El lugar-tiempo del poder y de la vida eterna?

Con una fórmula que une espacio y tiempo según lo propuesto por Mijaíl Bajtín, se puede considerar la casa de Coyoacán como un cronotopo del poder, concretamente el adquirido por Artemio Cruz a lo largo de su vida. Con su etimología –"Coyoacán" es el

lugar de los coyotes, animal típico de la fauna primigenia– el topónimo remite al territorio del imperio azteca; luego pasó a ser el poblado donde Cortés estableció su residencia principal, lo que es seña del encuentro de figuras poderosas, el emperador vencido y el conquistador vencedor. La mansión poseída por Cruz es un "antiguo convento jerónimo" (p. 355), o sea la huella fantasmal de la presencia religiosa del imperio español en las tierras conquistadas, perceptible en los cuadros de santos (p. 345) y las estatuas de "vírgenes mexicanas" (p. 344). La casa, "con sus dos siglos de cantera y tezontle" (p. 346), es pues el lugar de una mezcla temporal entre periodos prehispánicos y la época colonial, una imagen del pasado que sigue vigente en el presente.

La voluntad del dueño es deslumbrar a sus huéspedes mediante la abundancia: de ahí la larga enumeración hiperbólica de los manjares minuciosamente preparados y ofrecidos al apetito de los comensales y a la curiosidad de los lectores (p. 350-351), momento que culmina en el embeleso de unos juegos pirotécnicos que iluminan la noche (p. 351). Artemio Cruz pretende aún más, regalando a sus invitados la sensualidad de una bailarina "semidesnuda" cuya danza evoca el goce sexual por los "espasmos cada vez más rápidos" (p. 354) de su vientre: Cruz, manipulando a los miembros de la élite social capitalina, asiste entre regocijado y cínico a un amago de espectáculo orgiástico, comedia grotesca en la que los invitados se despojan por un "fugaz instante" de su máscara antes de regresar "al disimulo de la meseta mexicana"[3] (p. 356). Artemio Cruz anfitrión perfecto goza de su poder sometiendo a su antojo a los participantes en la fiesta, convertidos en unos muñecos ridículos.

Pero ¿cuál es la verdad del poder dominador de Cruz? El protagonista y el lector vislumbran detrás del lujo y la abundancia los signos de la decadencia y de la desaparición. Primero, los "coyotes" del pasado prehispánico son ahora los aprovechados en el tráfico de operaciones comerciales que rige la vida económica (p. 352). Luego, lo exquisito de la comida se convierte en orina y excrementos expulsados de los vientres hinchados de placer gustativo: al imaginar a sus invitados orinando y defecando, Artemio Cruz siente "el mayor placer de toda la noche" (p. 355), disfrutando el desprecio que le dedica mentalmente a la élite. Pero estos dos elementos muestran lo artificial de ese mundo, tanto el de los huéspedes como el del magnate. La posición dominante de Cruz, frente a Serafín, Lilia, los invitados, no corresponde sino a una mera repetición vacía: "Todo lo que dominaba obedecía, ahora, sólo a cierta prolongación virtual, inerte..." (p. 348)

Dos episodios de la fiesta manifiestan el riesgo de colapso que amenaza el poder del prócer. Uno de los mastines "de ojos melancólicos" sujetos con correas que, como accesorios, participan en la fabricación de las fotografías del éxito y de la dominación, de repente pretende "desprenderse de la sujeción", ocasionando un instante de pérdida de control inesperadamente capturado por una de las cámaras: "Un fogonazo se disparó en el momento en que él era sacado *bruscamente*, con una expresión de *desconcierto* rígido, del sillón por *la fuerza del perro*." (p. 345, el subrayado es nuestro) El fotógrafo culpable pronto se somete a la ley del silencio y a la ocultación del desliz, y el perro reaparecerá más tarde junto a su doble, otra vez controlado por la correa (p. 351-352).

El segundo agente que desafía el imperio de Cruz es más astuto que el perro para desprenderse de la dominación del amo porque sabe jugar con las mismas armas de este: entre los invitados manipulados por el protagonista, se destaca el joven Jaime Ceballos, yerno del banquero Roberto Régules[4]. Varios estudios de la novela analizaron al personaje de Ceballos como el joven ambicioso, sediento de heredar el poder que poseen los ancianos de la élite social, el próximo Artemio Cruz[5]. La táctica narrativa consiste en asentar paulatinamente al joven en el escenario, desde su mención aparentemente anodina como arrimado de su suegro hasta su diálogo con Cruz, que ocupa un papel estratégico en el segmento. Se anuncia su actitud atrevida y transgresora de las reglas impuestas por el anfitrión de modo subrepticio y sin embargo notable, mediante dos réplicas –cuyo emisor es entonces incierto, pero aclarado después por una frase de Artemio Cruz durante el diálogo con el joven ambicioso: "–¿Su suegro no le…?" (p. 359)– captadas por el lector en el entrecruzamiento de voces que invaden la página 356: "–…no, Jaime, no le gusta…" y "–…no, Jaime, nadie debe molestarlo…" Estas dos frases truncas cobran sentido cuando "este joven de sonrisa abierta y pelo rubio se colocó en cuclillas al lado del viejo" (p. 358) para forzar el diálogo con el hombre potente y promoverse como continuador prometedor de su obra: "–Colaborar con usted, don Artemio, ver si en una de sus empresas, pueda usted…" (p. 360).

La dimensión visual de la escena, que resalta gracias al juego cinematográfico de alejamiento y acercamiento a partir del punto de vista de Artemio Cruz, permite insistir en la presencia intrusa del joven: de la masa confusa de los invitados indiferenciados se destaca la figura de Ceballos, surgiendo un elemento singular de la imagen borrosa. El lenguaje del cuerpo cobra también una función relevante como señal de su estrategia: "en cuclillas", se pone a la altura del viejo rebajando la posición de su cuerpo, pero mediante el contacto de su mano con "el brazo del sillón" (p. 358), o sea el trono del rey, reivindica su deseo de equipararse al hombre poderoso. Se abre pues una lid de miradas y palabras entre los dos personajes: Artemio Cruz rechaza a Jaime Ceballos en la primera etapa de su intercambio, integrándolo en la "regla no escrita" (*id.*), pues implícita y respetada por todos los convidados, y negándole al joven la audacia de romper este pacto tácito. Visual y verbalmente, Cruz se rehúsa a establecer el contacto deseado por el otro: no lo mira, quitándole el derecho de existir a su lado, y casi no le da acceso al diálogo directo, usándose aquí mayoritariamente el discurso indirecto ["El joven preguntó si" (*id.*), "decía que", "el joven respondió que sí" (p. 359)] y el discurso indirecto libre interiorizado cuando el rey se repite a sí mismo la regla tácita, que tendría que conocer el otro. Pero Ceballos logra romper la regla, expresándose en discurso directo para halagar al viejo como es debido ["–¿Sabe? Lo admiro…" (*id.*)], lo que permite algunas que otras réplicas directas del personaje, y obligando Cruz a mirarlo. Su actitud se mantendrá en un equilibrio mañoso entre el servilismo y la audacia. En este momento del segmento, el poco número de las réplicas en discurso directo del personaje de Ceballos es de notar: el viejo parece ganar la delantera, imponiéndose en el espacio textual dedicado a tal discurso, desafiando al joven con preguntas, repitiendo entre amargo y burlón en discurso indirecto libre la incapacidad del joven para entenderlo. El discurso directo de Artemio Cruz es el medio que permite

suponer cuáles son las réplicas del joven, calladas por la voz narrativa en un juego de lo explícito y de lo que el lector ha de imaginar. Aunque en un murmullo, Ceballos recupera al final una intervención en discurso directo, reiterando con insistencia su deseo de sentarse a la mesa del "banquete", aunque el anciano le anuncia que solo le deja "migajas" (p. 360): la respuesta breve, fría y rotunda de Artemio ["–Hable con Padilla. Buenas noches." (p. 361)] pone punto final al intercambio provocado por el joven lobo ambicioso y da otro giro a la escena. En efecto, Padilla, el administrador, el hombre de confianza de Cruz, es el heredero proyectado por este (cf. p. 135), así que la concesión que Cruz le hace a Ceballos puede sonar de hecho como una rendición del viejo cansado después del combate dialógico con el joven.

Esta advertencia nos permite pues abordar el verdadero combate que libra Artemio Cruz durante esa fiesta, el de índole metafísica contra el transcurso del tiempo, que también intenta dominar. Si nos acordamos de las líneas prolépticas de la secuencia 2, subrayamos el deseo de ser "igual que igual que igual que antes" (p. 137) en la casa de Coyoacán, o sea de rescatar la identidad y la vitalidad del hombre joven que fue, el amante de Regina. El recurso obsesivo a la repetición se esfuerza por negar la transformación del cuerpo y del deseo. En el segmento que nos interesa, la referencia a la ceremonia azteca de la atadura de los años vuelve a plantear el tema del ritual mítico, para cerrar el círculo y pasar al siguiente afirmando el poder del renacer. Pero Artemio Cruz, desilusionado, no encuentra en el ritual sino una copia hueca de lo mismo: "imaginó la repetición, esa noche, de los actos que alguna vez pudieron revelarse con un encanto singular; hoy, reconocería *con fastidio* los *mismos* rostros, las *mismas* frases que *año con año* daban el tono a la fiesta de San Silvestre" (p. 344, el subrayado es nuestro). La repetición no hace sino descubrir su vacuidad, subvirtiendo el impulso de regeneración y continuidad de la ceremonia mítica: "no habrá más tiempo que ése, el vivido y alargado durante estos instantes artificialmente extendidos por el estallido de cohetes y las campanas echadas al vuelo" (p. 352).

Frente a Ceballos, el joven, Artemio Cruz va designado de modo repetitivo como "el viejo", encarnándose en este dúo de personajes una de las dialécticas esenciales de la existencia humana[6]. Hasta Lilia, la joven amante de 1947, ahora mujer cuya belleza ya está desgastada, se burla de él con el término "viejito" (p. 350). Una insistencia en la decrepitud del cuerpo recorre el retrato del protagonista en este segmento: sus pies "se arrastr[an] con una pesadez tambaleante" (p. 344), "redecillas de arrugas" (p. 345) recorren sus pómulos, abofetea a Lilia con una "mano artrítica" (p. 350). La mansión de Coyoacán se convierte en el sarcófago de la "momia" (p. 354 y 357) Artemio Cruz, destacándose el tono burlón y cruel del apodo que le dan los invitados. La vejez y casi muerte ya del dueño encuentra un eco escalofriante en la presencia de las "inmensas ratas –colmillos negros, hocicos afilados–" que viven en "las techumbres y los cimientos" (p. 354-355) de la casa. Se vislumbra la ruina potencial de la mansión, roída por esos animales dispuestos a provocar una epidemia de peste y acabar con el lujo precioso del lugar. La visión de horror compite con la ceremonia fastuosa para destruir el éxito, la riqueza y el poder.

III Artemio Cruz frente a sí mismo

Así llegamos a la última etapa de esta reflexión sobre el simbolismo de la fiesta de 1955: ante la multitud de los invitados, Artemio Cruz está confrontado de hecho a sí mismo, en un espectáculo especular que lo obliga a reencontrarse con su pasado y a hacer frente a su soledad.

Desde el principio, el amo de casa está comparado con un "prestidigitador" (p. 344), fabricante de la ilusión de un espectáculo de magia. Detrás de esa fachada, de la luz de los cohetes, de la sensualidad de la bailarina, ¿cuál es la sustancia de la vida del individuo Artemio Cruz? Este hace durante esa noche de fin de ciclo un balance de su recorrido existencial, lo que muestra la mención repetida de su imagen en los espejos (p. 344, 349), eco y anuncio a la vez de la escena apertural de la novela en la que el hombre enfermo condenado a muerte trata en vano de agregar los pedazos rotos de su rostro para fijar su propia identidad.

En la construcción narrativa, lo que ritma el segmento es la presencia de páginas dialogadas que introducen otra visión que la impuesta por el relato de la voz en tercera persona. Dos configuraciones plasman estos momentos del texto, pero lo que las reúne es la fragmentación y el juego entre la otredad plural de los locutores y la singularidad de Artemio Cruz. Primero se trata de la dispersión de las réplicas en discurso directo de los invitados (p. 353, 356-358), que genera un torbellino vocal, en el que lector resulta perdido como en un vértigo. Este lector intenta agarrarse de su guía, que no es sino Artemio Cruz, el oído que capta estos fragmentos dialogados: "giraban las palabras cortadas de los que pasaban bailando frente a él" (p. 353) y "Los alejaba, lo acercaba: la marea del baile y la conversación" (p. 358). Artemio Cruz aislado, actor voluntario de su aislamiento, frente a la mezcla de múltiples frases truncas… Aquí radica también la figura de la búsqueda identitaria del sujeto mediante su relación con los demás. Los pedazos dispersos de conversaciones que capta el anfitrión remiten a la coyuntura económica de la que goza la élite y a la política del país, pero se destacan entre la evocación de la vida diaria de esa alta burguesía capitalina frases que dibujan a pincelazos la situación amorosa del rey de la fiesta, entre la distancia con la esposa legítima ["¡pobre Catalina!…" (p. 358)] y el recuerdo de su relación perdida con Laura ["dicen que fue su gran pasión, pero…" (p. 357)].

Luego, de la multitud se destaca, como lo señalamos antes, un elemento, el atrevido Jaime Ceballos. En el diálogo entre los dos hombres, el joven y el viejo (cf. *supra*), surge de repente una relación especular, que favorece para Artemio Cruz el surgimiento del pasado, o sea la memoria de su relación con su hijo. El viejo toma conciencia de su dualidad con el otro, con un suspiro interior de dolorosa amargura: "se reconoció, ah… le desconcertó, ah…" (p. 359). La insistencia en la dualidad de la edad del ser, que evocamos antes, se combina con una referencia a las dos figuras hermanas y enemigas de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca en la mitología azteca: las "volutas de humo" (*id.*) remiten al Espejo Humeante que simbolizaba al segundo. Al ceder y mirar al joven lobo audaz, Artemio Cruz se contempla a sí mismo, lo que es otra figuración de la repetición, motivo imperante en la noche del fin del año. Pero el motivo de la dualidad se vuelve

aún más complejo cuando se plantea la potencia nostálgica de las frases que puntúan la memoria del pasado armonioso y feliz de la relación padre-hijo entre Artemio Cruz y Lorenzo. La frase leitmotiv “ah, cruzaron el río a caballo”, repetida desde la primera secuencia de la novela, es aquí (*id.*) la primera de una red densa de recuerdos (la última cabalgata compartida con el hijo antes de su partida a España) que van invadiendo la fiesta de 1955, mezclando los tiempos, facilitando también la mezcla de las voces: a veces el lector no sabe quién pronuncia las palabras. La abundancia de puntos suspensivos contribuye a la confusión, creando pliegues y abismos en el diálogo y en el tiempo. Ceballos es el espejo al que se mira el viejo reviviendo su juventud ambiciosa, pero es también el doble subvertido de la imagen ideal del hijo, que le devuelve a Cruz el reflejo del padre que quiso ser.

Aislado del torbellino de voces, sumergido en el pasado, ¿la soledad de Cruz en ese fin de año-ciclo será inapelable? Lilia es la figura femenina que queda a su lado. A pesar del desgaste de su juventud y belleza (p. 347), a pesar de la vulgaridad que se va insinuando en su conducta –resultado del aburrimiento (p. 347-348) y del alcoholismo (p. 348)–, Lilia es la que acompaña al viejo a punto de desplomarse sosteniéndolo (p. 362). El motivo de la caricia vuelve como un eco, marcando la distancia entre la esposa legítima rechazada y la amante compañera: Cruz quisiera huir de la mano acariciante de Catalina en su frente de moribundo (p. 116), mientras acepta la caricia de la mano de Lilia en su cuello (p. 352), caricia que le devuelve dos veces al terminar el episodio de la fiesta (p. 361 y 362).

Conclusión

El segmento estudiado nos brinda pues una escena que juega en recursos cinematográficos, cuyo centro es siempre Artemio Cruz, rey sentado en su trono como el presidente de la República mexicana está sentado en su sillón, como los emperadores aztecas y mexicanos (Iturbide, Maximiliano) estuvieron también sentados en sus tronos, y dominando al grupo múltiple de sus invitados. El eco con la casa de Xanadú y con la trayectoria del magnate en la película de Orson Wells, *Citizen Kane*, es patente. Jaime Ceballos desempeña el papel del joven lobo que a la vez desafía al rey y garantiza la prolongación de la corrupción y de la búsqueda del interés individual. En el recuerdo del pasado anterior, el compartido con Lorenzo, Artemio Cruz intenta encontrar otra posibilidad de elección y de destino. Pero el segmento acaba con la necesidad de admitir la llegada de otros al “banquete” del poder, aunque sea para “recoger las migajas” (p. 360), y aceptar la compañía de Lilia, a pesar del desgaste físico y espiritual que ella sufre: no le queda a Artemio sino ella, su ayudante en la vejez, su “último amor” según el título dado al segmento de 1947 hecho cuento en la antología *Cuerpos y ofrendas* (1972).

En el segmento de 1955 brilla la voluntad de desafiar al lector, de desorientarlo en un laberinto de discursos y tiempos, de confrontarlo a la tensión aguda entre dos edades del individuo, aquí ansioso de poder, entre dos figuras de la juventud (Jaime Ceballos / Lorenzo), entre el presente y el pasado; entre la palabra y el silencio. La época del pasado que sigue al segmento de 1955 en la reordenación del tiempo diegético

(secuencia 11) es la de 1903, que aborda la niñez de Artemio Cruz en el edén de Cocuya, correspondiendo los 52 años que separan 1955 de 1903 a la duración del ciclo azteca: es un movimiento vertiginoso de vuelta hacia atrás en el tiempo, que culmina con el segmento en pasado de la secuencia 12, un retorno al origen.

NOTES

[1] Los dos artículos de Bernard Fouques mencionados en la bibliografía oficial del programa constituyen una referencia notable para reflexionar sobre la utilización de la cosmogonía azteca en la novela.

[2] Según el *Diccionario de la Lengua Española*, un serafín es "[e]n la tradición católica, cada uno de los espíritus celestes que forman su primer coro y, junto con los querubines y los tronos, la primera jerarquía, la cual contempla directamente a Dios y canta su gloria". Así se sugiere la autoridad suprema de Artemio Cruz, derivada de la figura divina, pero se nota con interés cómo Fuentes desvía la relación privilegiada entre los serafines y Dios al aplicarla a la que existe entre Cruz y su criado, aparentemente particular en la cita de la secuencia 2 ("Tendría a Serafín fumando cerca de mí"), pero cuya jerarquía inapelable se enuncia en la secuencia 10 al intercambiar el amo una mirada con el sirviente: "El criado bajó los ojos. No. ¿Por qué iba a pensar en lo que podría sentir ese hombre?" (p. 349)

[3] Se destaca aquí una clara referencia a la reflexión de Octavio Paz (*El laberinto de la soledad*, 1950) sobre la identidad del ser mexicano escondida detrás de máscaras.

[4] Como lo señaló la crítica, Roberto Régules y Jaime Ceballos son personajes que ya aparecieron en la primera novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente* (1958). La segunda, *Las buenas conciencias* (1959), relata a modo de novela de aprendizaje la época anterior a la incorporación de Jaime Ceballos en la buena sociedad capitalina. *La muerte de Artemio Cruz* es entonces, con este segmento de 1955, el teatro de la tercera aparición de Ceballos en el mundo ficcional creado por el escritor. El personaje está presente también en una novela posterior, *Cambio de piel* (1967).

[5] Cf. por ejemplo Mario Benedetti, "Carlos Fuentes: del signo barroco al espejismo", *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1967, p. 198: "[el] vocabulario [de Jaime Ceballos] ya se ha contagiado de todos los lugares comunes de la vieja, inconmovible corrupción. Allí sabremos que no solo entró al orden, sino que se instaló cómodamente en él." Georgina García Gutiérrez, "Lector de Juan Rulfo: Carlos Fuentes. De linajes literarios, cadenas genésicas y lazos poéticos", *Pedro Páramo: Diálogos en contrapunto (1955-2005)*, México, Colegio de México, 2008, p. 279: "Muere el hombre, pero no su herencia de corrupción y falta de lealtad a México. Jaime Ceballos será el nuevo Cruz: el linaje corruptor de la ambición."

[6] Muchos años después, la doble faceta del ser, entre la juventud y la vejez, volverá a marcar al dúo configurado por el viejo escritor estadounidense en busca de su muerte y el joven general revolucionario mexicano Tomás Arroyo en *Gringo viejo* (1985)

L'auteur

Marie-José Hanaï, ancienne élève de l'ENS de Fontenay-aux-Roses et agrégée d'espagnol, est professeure de littérature hispano-américaine au Département d'Etudes romanes de l'Université de Rouen Normandie depuis 2010 et membre de l'Equipe de Recherche Interdisciplinaire sur les Aires Culturelles (ERIAC). Son domaine de recherche

concerne plus spécifiquement la littérature mexicaine des XXe et XXIe siècles, et ses centres d'intérêt sont orientés vers la fictionnalisation de l'Histoire (roman historique, nouveau roman historique), l'écriture fictionnelle de l'Histoire par des autrices mexicaines, le rôle de la fiction dans la représentation de la société mexicaine, ainsi que les représentations et le questionnement de la violence dans la littérature ultra-contemporaine. Elle est l'autrice d'une étude sur le roman *Isla de bobos* d'Ana García Bergua (*Les fous de l'île oubliée. Isla de bobos d'Ana García Bergua*, Paris, PUF-Cned, 2014) et dans le cadre de la préparation aux concours du CNED, elle a été chargée des monographies sur *Hasta no verte Jesús mío*, d'Elena Poniatowska, et *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes.