

*La influencia del cine en “La muerte de Artemio Cruz” de Carlos Fuentes**The influence of cinema in “The Death of Artemio Cruz” of Carlos Fuente*BOUSSAFI Nawal ★<sup>1</sup>, ZERROUKI Saliha<sup>2</sup><sup>1</sup> Université d’Alger 2 Abou El Kacem SaâdAllah, Algérie; [alhambranawal@yahoo.fr](mailto:alhambranawal@yahoo.fr)<sup>2</sup> Université Abou Bekr Belkaid, Algérie; [salihazerrouki@yahoo.fr](mailto:salihazerrouki@yahoo.fr)*Reçu le: 01 /07 / 2020**Accepté le: 04 /11 / 2020**Publié le: 01 /06 / 2021***Resumen:**

El contacto con el cine ha llevado a los escritores mexicanos a experimentar temas y procedimientos narrativos que han contribuido en la conformación de una literatura innovadora. En el presente trabajo se estudiará la influencia del cine en “La muerte de Artemio Cruz”, una de las obras más representativas de Carlos Fuentes, y un punto culminante en la línea de los influjos del séptimo arte en la narrativa mexicana. Fuertemente marcada por las innovaciones en el estatuto de la narración, la novela está preñada de técnicas propias del discurso fílmico que han materializado transformaciones importantes, tanto en su estructura como en su estilo. Lo que se pretende en estas páginas es analizar estas técnicas, así como el paralelismo que hay entre la novela y la película “Ciudadano Kane” en cuanto a la presentación y el desarrollo de los protagonistas de ambas obras.

**Palabras clave:** cine; influencia; *La muerte de Artemio Cruz*; innovación; técnicas cinematográficas.

**Abstract:**

Connection with the cinema has pushed Mexican novelists to experience narrative themes and styles that contributed to the creation of innovative literature. In this work, we will examine the impact of cinema in the novel “The Death of Artemio Cruz”, one of the most representative works of Carlos Fuentes and the peak point in the course of the Seventh Art Influence in Mexican Narrative. The novel, which is marked by a notable innovation in term of narration level, is rich in techniques related to cinematographic discourse, which characterized important transformations, not only in the structure of the novel but also in the style. The purpose of these pages is to analyze these cinematographic techniques and the parallels between the novel “The Death of Artemio Cruz” and the movie “Citizen Kan”, in terms of presentation and evolution of prominent personalities in both works.

**Key words:** cinema; influence; *The Death of Artemio Cruz*; innovation; cinematographic techniques.

### **Introducción:**

Desde principios del siglo XX, la novelística mexicana ha venido explorando nuevas vías de expresión que se alejan del relato tradicional. En este camino de experimentación y nuevos procedimientos narrativos, la influencia del cine se ha dejado notar e incluso ha marcado la evolución de la novela. De esa influencia y de cómo se ha dado en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes queremos ocuparnos en estas páginas, con el propósito de analizar las técnicas fílmicas que han sido utilizadas por el escritor mexicano para construir una nueva forma de especificidad literaria. Este trabajo pone en relación la novela y la película *Ciudadano Kane* de Orson Welles para resaltar el paralelismo que hay entre ambas obras en cuanto a la caracterización de los protagonistas, y reflexionar sobre los modos en que Fuentes ha hecho uso de los recursos fílmicos. Examinar en este sentido cómo el cine ha contribuido a reforzar los elementos temáticos y estructurales de la novela. Para ello, partiremos, en primer lugar, de una serie de reflexiones sobre la técnica cinematográfica en Fuentes. En segundo lugar, exploraremos algunas de las similitudes principales entre *La muerte de Artemio Cruz* y *Ciudadano Kane*; veremos cómo la influencia de la película de Welles es evidente en la presentación y el desarrollo del protagonista de la novela. A continuación, analizaremos las técnicas cinematográficas de *fade out*, *flashback* o montaje, técnicas relacionadas con la estructura narrativa y temporal del relato. El análisis se enfocará luego en la técnica descriptiva de Fuentes, una técnica llena de minuciosidad que usa la palabra como si del objetivo de una cámara se tratase. En definitiva, llegaremos a la conclusión de que el cine está presente como un elemento estructural en la novela.

### **2. Reflexiones sobre la Técnica Cinematográfica en Fuentes**

Como fuente de recursos para la renovación literaria, el cine marcó la trayectoria literaria de Fuentes. Prueba de esta presencia visual es la importante producción de textos con una intención deliberadamente cinematográfica: *La Región más transparente* (1958), *La Muerte de Artemio Cruz* (1962), *Cambio de piel* (1967) y *Cumpleaños* (1969), por citar sólo algunos. En estos textos, el escritor mexicano incorporó procedimientos estrechamente relacionados con el cinematógrafo. Otros, como *Zona sagrada* (1967) y *Gringo viejo* (1985), los redactó teniendo en mente su versión cinematográfica.

El autor de *La muerte de Artemio Cruz* fue uno de los mayores impulsores del cambio de la literatura hispanoamericana contemporánea. Fue fundador del boom hispanoamericano junto a figuras como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar. Este grupo se caracterizó entre otros rasgos, por la fuerte atracción que en ellos ejerció el arte cinematográfico. La propuesta del séptimo arte, de intensos experimentos, constituyó a través de su lenguaje una renovada y prolífica fuente de inspiración para ellos.

Fuertemente marcada por las innovaciones en el estatuto de la narración, la obra de Fuentes no escapó al influjo magnético de lo cinematográfico. La importancia del cine en la composición de sus novelas fue destacada por autores. Fernando Salcedo, por ejemplo, señala que la influencia del cine en la narrativa de Fuentes es “profunda y significativa”<sup>1</sup> y Patrick Duffey hace la mejor síntesis al situarlo como el gran introductor a la narrativa mexicana de las técnicas usadas e intercambiadas por los autores de literatura cinematográfica norteamericana más relevantes. “Su obsesión por el cine en sus obras representa la culminación de todas las tendencias anteriores de una literatura cinematográfica mexicana”<sup>2</sup>.

Duffey, profesor e investigador estadounidense –es quien mayor profundidad y riqueza ha conseguido en el análisis y la descripción de la influencia del cine sobre la literatura– llama *literatura cinematográfica* a “la literatura escrita con la intención consciente de imitar las técnicas propias del cine o de presentar temas cinematográficos”<sup>3</sup>. Explorando la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo XX, el autor apunta:

El cine ha suministrado invariablemente la fuerza dinámica a la diversidad de trabajos de experimentación literaria. Década tras década, el cine ha contribuido a reforzar los elementos visuales y temáticos de algunas novelas y cuentos mexicanos más importantes de este siglo [veinte] (...) Su influencia ha sido profunda, al grado de enriquecer varios textos fundamentales de la literatura mexicana (...) ha desempeñado un papel indispensable en la evolución de la narrativa mexicana de la presente centuria así como en las actitudes culturales que ella expresa<sup>4</sup>.

Duffey diseccionó textos de escritores como Juan Rulfo, José Revueltas y Carlos Fuentes entre otros, considerándolos como los que llevaron a su máxima expresión las técnicas cinematográficas, convirtiendo el monólogo interior, los montajes alternos, la simultaneidad, el uso de múltiples puntos de vista, las descripciones escuetas de carácter más óptico que literario y los *flashbacks* y los *flashforwards* en nuevos cánones de la literatura mexicana. En la obra de Fuentes, el autor descubrió el cine como un eje central, desde las técnicas aplicadas en *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*, hasta las temáticas de *Aura*, *Zona sagrada*, *Cambio de piel* y *La cabeza de la hidra*:

Una de las características más dominantes y consistentes en la obra literaria de Fuentes es el uso que él hace de las técnicas cinematográficas, así como sus referencias a multitud de filmes, estrellas, directores y recursos fílmicos. Dos de sus primeras novelas, *La región más transparente* (1958) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), son más cinematográficas en cuanto a la técnica (...) veremos en trabajos subsecuentes –en *Aura* (1962), *Zona sagrada* (1967) *Cambio de piel* (1967) y *La cabeza de hidra* (1978)– que el uso que Fuentes ha dado al cine ha sido esencialmente temático a lo largo de casi toda su carrera literaria<sup>5</sup>.

En cierta forma, lo enfatizó también el narrador y ensayista mexicano Héctor Perea. Este último sostiene que prácticamente todas las obras de Fuentes gravitaron en torno a la influencia del cine, distinguiendo dos grupos:

- Por un lado las que manifiestan en sus estructuras y contenidos una cierta cercanía al cine vanguardista de aquellos años, la *nouvelle vague* francesa y el *free cinema* inglés. En este grupo está : *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Cambio de piel* y *Cumpleaños*.
- Por el otro, las que se volvieron desde su aparición modelos codiciados para las cinematografías mexicana y extranjera, como *Cantar de ciegos*, *Aura*, *La cabeza de la hidra*, *Gringo viejo* o *Zona sagrada*<sup>6</sup>.

Las consideraciones anteriores no dejan ningún lugar a dudas, el cine ejerció una influencia sustancial en la obra de Fuentes. Y su influencia marcó el desarrollo de buena parte de la producción novelística de los dos últimos tercios del siglo XX. El nuevo arte se presentó, según José Antonio Pérez Bowie, como “un fenómeno de múltiples dimensiones que no depende exclusivamente de las propiedades empíricas de un objeto, el filme (...), se crea en el ámbito de los diferentes grandes géneros del discurso, icónicos y no icónicos”<sup>7</sup>.

Efectivamente, varios escritores mexicanos, y entre ellos Fuentes, hallaron en el cine un lenguaje exclusivo con reglas específicas y múltiples dimensiones. Inmediatamente, comprendieron que se estaban enfrentando a un conjunto de técnicas novedosas que trataron de asimilar mediante el análisis de ese lenguaje todavía por descubrir y de aplicar sistemáticamente a sus creaciones literarias.

La importancia dada por estos escritores a las técnicas del cine en la novela, la plantea de manera completa el escritor y guionista mexicano José Revueltas, quien relata:

Es evidente que la novela de nuestro tiempo está poderosamente influida por la cinematografía, por la técnica narrativa descubierta por el cinematógrafo. Ya ningún novelista se atrevía a poner en uso, por ejemplo, los procedimientos transitivos empleados por Balzac cuando nos traslada de un capítulo a otro con palabras, (...). La novela se ajusta cada vez más a una técnica que excluye el desarrollo lineal característico del siglo XX. Ahora el novelista busca simultaneidad del acontecer, donde todos los elementos están al servicio de ese acontecer sin que, desde luego, tal hecho se advierta. Una descripción carece ahora de la vieja autonomía de que gozaba en otros tiempos, cuando las primeras líneas de una novela trataban ante todo de colocarnos en la época, las costumbres, la estación del año, en que iba a desenvolverse la trama<sup>8</sup>.

El escritor, ensayista y crítico literario argentino Enrique Anderson Imbert es aún más preciso en su diagnóstico:

El cine ha influido sobre la educación visual de los narradores de nuestro siglo; educación que suele traducirse en el lenguaje, la composición y el estilo de sus cuentos. Hemos aprendido del montaje cinematográfico, modos de ver, de cortar las escenas, de ligarlas, de superponerlas. Así, con el cine a la vista como modelo, el narrador refuerza y extrema sus propios procedimientos narrativos. El ritmo, el don de la ubicuidad, la simultaneidad de imágenes, la agilidad para analizar un detalle desde muy cerca. Palabras usuales en la crítica cinemática se usan también en crítica literaria (...) El personaje queda físicamente inmóvil en el espacio y vemos las imágenes de su pensamiento en un tiempo vertiginoso; o al revés, el tiempo se detiene y vemos una laberíntica simultaneidad de personajes. Esta coexistencia de vida interior y realidad exterior es especialmente útil en las técnicas para describir los procesos mentales<sup>9</sup>.

### **3. Artemio Cruz y Charles Foster Kane: Análisis Comparativo**

Esta dimensión estrictamente cinematográfica, la descubrimos en *La muerte de Artemio Cruz*. Escrita en México, en 1962, la novela narra las doce horas de agonía del protagonista, un oficial del ejército revolucionario mexicano quien, en desorden retrospectivo, rememora el pasado con respecto a los días más importantes de su existencia. Es ésta, como lo hace notar Ángel Esteban, una de “las novelas clave de Fuentes, que le ha llevado a las más altas cotas de su generación literaria”<sup>10</sup> y “la confirmación de la extraordinaria complejidad y ambición literarias de las que el autor es capaz”<sup>11</sup>. Su técnica reproducida de la del cine es definida por Donald L. Shaw como “una maestría técnica que nunca ha vuelto a encontrar después”<sup>12</sup>.

La estructura de *La muerte de Artemio Cruz* ha sido considerada por la crítica en una estrecha vinculación con el cine. Existe un modelo cinematográfico como patrón estructural de la novela. Se trata de *Ciudadano Kane* (1941)<sup>13</sup>, la obra maestra de Orson Welles, actor, director, guionista y

productor de cine estadounidense. Por cierto, Fuentes ha expresado su admiración por la película y ha hablado abiertamente sobre la trascendencia de ésta en su desarrollo como escritor:

Fui a verla, y el hecho constituyó el inicio de un nuevo mundo para mí. Probablemente se trata de la impresión estética de mayor influencia que yo haya tenido en mi vida (...). Esta cinta me dejó una huella de lo más profundo en mi espíritu<sup>14</sup>.

Una huella tan profunda que lo llevó a hacer un homenaje mexicano a esta cinta. Las muchas semejanzas temáticas y estructurales que comparte *La muerte de Artemio Cruz* con la película sugieren que Fuentes tenía a Welles en mente al escribir su novela. Ambas historias hablan de ambición, corrupción y poder, pero también de soledad, traiciones y sentimientos heridos.

Duffey ha comentado las similitudes entre Cruz y Kane, protagonista que se inspiró en la figura del magnate de la prensa norteamericana, William Randolph Hearst:

Ambos son criaturas desterradas de un paraíso perdido que desesperadamente tratan de consolarse acaparando posesiones y ejerciendo el poder durante el resto de sus vidas (...) Ambos amasan fortunas por medio del engaño y una gran astucia, y aunque tanto uno como otro controlan vastos imperios conglomerados, ninguno logra obtener lo que más desea (...) los protagonistas de ambas historias simbolizan aspectos importantes de la historia de sus respectivos países. Así como Cruz y Kane constituyen estudios de traición sobre sí mismos, el México de Cruz y los Estados Unidos de Kane representan naciones que han traicionado sus propios ideales<sup>15</sup>.

La película comienza con la muerte de Kane, y a partir de la cual un periodista llamado Jerry Thompson trata de entender lo que fue su vida empezando a investigar sobre la última y misteriosa palabra pronunciada por este poderoso hombre público antes de expirar: *Rosebud*. En su periplo para desentrañar el misterio, y después de entrevistarse con amigos y familiares de Kane, reconstruye su vida, sus éxitos y desgracias, pero sólo el espectador logra conocer al final cuál es el significado de *Rosebud*.

Tal como la película, *La muerte de Artemio Cruz* se abre con la agonía del personaje y adopta la forma de una indagación sobre quién fue, en realidad, Cruz. “¿Fue un héroe, un líder providencial, un político corrupto, un inescrupuloso manipulador, un exitoso hombre de negocios, un traidor a toda causa justa, una víctima de las circunstancias?”<sup>16</sup>. Sólo el lector puede saberlo reconstruyendo su vida mediante secuencias inconexas que debe coordinar.

A nivel intertextual se establece una correlación entre Kane y Cruz. La secuencia inicial de la novela: “Contraigo los músculos de la cara, abro el ojo derecho y lo veo reflejado en las incrustaciones de vidrio de una bolsa de mujer”<sup>17</sup> es semejante al que nos propone Welles en *Ciudadano Kane*, cuando el protagonista observa una bola de cristal mientras pronuncia la misteriosa palabra *Rosebud* y su rostro parece desproporcionado a causa de la esfericidad del objeto. También el rostro de Cruz se desproporciona por consecuencia de la desigualdad de los trozos cristalinos que aderezan el bolso: “Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio”<sup>18</sup>.

La escena ésta nos la describe Fuentes con gran meticulosidad y expresividad como si de una escena cinematográfica se tratase. Se vale de un primer plano realzando las sensaciones visuales que Cruz percibe antes de abrir los ojos: “algo brilla con insistencia cerca de mi rostro. Algo que se produce detrás de mis párpados cerrados en una fuga de luces negras y círculos azules”<sup>19</sup> y, los rasgos de su rostro desfigurado y descompuesto al abrir los ojos:

Soy este ojo surcado por las raíces de una cólera acumulada, vieja, olvidada, siempre actual. Soy este ojo abultado y verde entre los párpados. Párpados. Párpados aceitosos.



Soy esta nariz. Esta nariz. Esta nariz. Quebrada. De anchas ventanas. Soy estos pómulos. Pómulos. Donde nace la barba cana. Nace. Mueca. Mueca. Mueca. Soy esta mueca que nada tiene que ver con la vejez o el dolor. Mueca. Con los colmullos ennegrecidos por el tabaco<sup>20</sup>.

Todo ello, si se tratase de una película, en primer plano, abarcaría fundamentalmente el rostro del personaje desde la frente a la barbilla, ocupando toda la pantalla, para reflejar la percepción del personaje.

Otro paralelismo que hay entre *La muerte de Artemio Cruz* y *Ciudadano Kane* es la notable escena en la suntuosa residencia de Coyoacán. Esta última, donde el envejecido Cruz celebra la fiesta de año nuevo y percibe el vacío de su propio poder: “recorrió con lentitud los pasillos enjalbegados, pisando los hondos tapetes de lana, mirándose en los espejos patinados y en los cristales dispersos de las cómodas coloniales”<sup>21</sup>, está constituida de modo análogo a la de Kane, en plena decadencia personal, viéndose repetido en los espejos de su fastuoso palacio en Xanadú.

#### 4. Técnicas Cinematográficas

Con respecto a la técnica del filme, en *Ciudadano Kane*, Welles rompe con la narración cronológica para representar, según indica Victor Fuentes “la coexistencia de todas las capas del pasado y la existencia de un tiempo contrído en el presente”<sup>22</sup>. Para realizar saltos en el tiempo, el cineasta usa procedimientos como el montaje, el *flashback* (interrupción de la secuencia cronológica de la historia para dar un salto al pasado) y el *fade out* (aparición o desaparición de una imagen producida de manera lenta y gradual); cada una de estas técnicas halla su equivalente en la novela. Fuentes utiliza las secuencias en segunda persona como *fade out* que marcan las transiciones entre el presente inmediato y el pasado; en éstas, y a través del monólogo, Cruz se conecta con su pasado, descubre sus motivaciones y ofrece reflexiones sobre los motivos de su conducta. Las secuencias en tercera persona que siguen las transiciones son semejantes a los *flashbacks* fílmicos; Artemio rememora momentos importantes de su vida, son sus memorias reproducidas como imágenes en movimientos.

Precisamente, la novela está contada como un gran esfuerzo retrospectivo, pero no en orden lineal, sino de modo fragmentario, a través de tres series de secuencias, las del « YO », el « TÚ » y el « ÉL », en vez de capítulos propiamente dichos. En términos de José Donoso, *La muerte de Artemio Cruz* es un relato “contado al revés, comenzando con la muerte para finalizar con el nacimiento”<sup>23</sup>. La agonía del personaje, fase final de la historia, da inicio al relato para establecer un retroceso temporal que narra la vida del moribundo. El autor mexicano emplea las tres personas del singular como sistema estructurador del discurso, de modo que cada secuencia del mismo irá encabezado alternativamente por los pronombres « YO », « TÚ », « ÉL » y en este mismo orden. Cada una corresponde, además, a un tiempo diferente: el presente, el futuro y el pasado, respectivamente.

En palabras de Fuentes, crítico, “*La muerte de Artemio Cruz* es la historia de un destino personal, intransferible que se cierra con la muerte del protagonista... Se trata de un diálogo de espejos entre las tres personas, entre los tres tiempos que forman la vida de este personaje duro y enajenado”<sup>24</sup>. Así, el « Yo » en el presente es el agónico Artemio, reducido a básicas sensaciones y confusas percepciones de lo que sucede a su alrededor en las últimas horas de su vida. La forma estilística que adopta esta serie es la del monólogo interior. El « TÚ » es el subconsciente de Artemio, el « Yo » implícito que habla de sí mismo en futuro. “(...) dirigiéndose a su propio tú, lo

critica, lo ensalza, le ordena, lo juzga, lo acusa, lo disculpa, descubriéndonos así lo más profundo de su personalidad”<sup>25</sup>. Puede interpretarse como conciencia que critica el pasado de Artemio, “(...) un desdoblamiento del Yo, en diálogo consigo mismo o con el lector”<sup>26</sup>. La serie de « Él » contiene los episodios fundamentales de la vida de Artemio. Son doce episodios que él selecciona entre sus recuerdos: “Le he dado la oportunidad de escoger sus momentos decisivos, doce días, doce veces en que pudo decir sí o no, tomar un camino pero sacrificar, por fuerza, todos los demás”<sup>27</sup>, revela Fuentes refiriéndose a su personaje.

De hecho, las secuencias regidas por los tres pronombres expresan la sucesión de las sensaciones, las reflexiones, los momentos de conciencia-inconsciencia y de memoria del moribundo. La mejor forma de mostrar las diferencias de tono, perspectiva y estilo de éstas es citar estos pasajes que abren las tres primeras:

YO despierto... Me despierta el contacto de ese objeto frío con el miembro. No sabía que a veces se puede orinar involuntariamente. Permanezco con los ojos cerrados. Las voces más cercanas no escuchan. Si abro los ojos, ¿podré escucharlas?... Pero los párpados me pesan: dos plomos, cobres en la lengua, martillos en el oído, una... una como plata oxidada en la respiración. Metálico todo esto. Mineral otra vez. Orino sin saberlo. Quizás –he estado inconsciente, recuerdo con un sobresalto- durante esas horas comí sin saberlo. Porque apenas clareaba cuando alagué la mano y arrojé –también sin quererlo- el teléfono al piso y quedé boca abajo sobre el lecho, con mis brazos colgando: un hormigueo por las venas de la muñeca<sup>28</sup>.

TÚ, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo. Sólo quisieras recordar, recostado allí, en la penumbra de tu recámara, lo que va a suceder: no quieres prever lo que ya sucedió. En tu penumbra, los ojos ven hacia adelante; no saben adivinar el pasado. Sí; ayer volarás desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959, en el vuelo regular de la Compañía Mexicana de Aviación que saldrá de la Capital de Sonora, donde hará un color infernal, a las 9 :55 de la mañana y llegará a México, D. F, a las 16 :30 en punto<sup>29</sup>.

ÉL pasó en el automóvil rumbo a la oficina. Lo conducía el chófer y él iba leyendo el periódico, pero en ese momento, casualmente, levantó los ojos y las vio entrar a la tienda. Las miró y guiñó los ojos y entonces el auto arrancó y él siguió leyendo las noticias que llegaban de Sidi Barrani y el Almein mirando las fotografías de Rommely Montgomery: el chófer sudaba bajo la resolana y no podía prender la radio para distraerse y él pensó que no había hecho mal en asociarse con los cafetaleros colombianos cuando empezó la guerra en África (...) <sup>30</sup>.

Las tres series de secuencias se disponen en doce partes, más una última incompleta con sólo dos secuencias: la del YO que es de apenas cuatro líneas: “YO no sé... no sé... si él soy yo... si tú fue él... si yo soy los tres... Tú... mí y vas a morir conmigo... Dios... Él... lo traje adentro y va morir conmigo... los tres que hablaron... Yo... lo treré adentro y moriré conmigo... sólo...”<sup>31</sup> y la última en la que el TÚ se integra con las otras voces: “los tres... moriremos... Tú... mueres... ha muerto... moriré”<sup>32</sup>.

La disposición de las secuencias puede compararse a un mosaico en el que cada pieza tiene su lugar exacto y su significado propio. Estas secuencias se subordinan a constantes cambios de narrador, tiempo y estilo narrativo. Como es sabido, en una narración tradicional, la relación dominante entre capítulo y otro es la sucesión lineal; en *La muerte de Artemio Cruz* se suman, tal como sostiene Oviedo “los valores de contraste, oposición, desplazamiento y contigüidad”. Cada

secuencia de la narración opera, según el crítico literario, “como una encrucijada entre su relación secuencial con la anterior y la siguiente, y la relación homológica con las inmediatas de su serie”<sup>33</sup>.

Es decir, la estructura de la novela es *poliédrica*: cada una de las piezas que conforman el mosaico crea vínculos con las demás y, de este modo, adquiere un valor relativo a más del propio. De acuerdo con Oviedo, ese tipo de relación es característico del montaje cinematográfico, “donde las disyunciones, confluencias y fragmentaciones son parte esencial del relato”<sup>34</sup>.

Igual a la concepción que la cinematografía tiene del tiempo, con sus interrupciones en los primeros planos, la alteración en sus retrospectivas, las reiteraciones en los recuerdos y las visiones del futuro, así mismo, podemos observar este manejo de la distorsión del orden temporal en *La muerte de Artemio Cruz*. Toda la novela es una alteración del orden cronológico, donde el montaje alterno ofrece a las acciones la posibilidad de unirse en uno o varios momentos de la línea narrativa. En efecto, podemos encontrar acontecimientos paralelos y simultáneos que se muestran sucesivamente. Veámoslo en los siguientes ejemplos:

a) Secuencia 1.<sup>a</sup>, episodio de (1941: Julio 6). Se alternan dos acciones, la de Artemio dirigiéndose a su oficina y la de Catalina y Teresa (esposa e hija) haciendo compras. Ambas escenas suceden simultáneamente en el tiempo y están ligadas por un leve apoyo espacial:

Él pasó en el automóvil rumbo a la oficina. La conducía el chófer y él iba leyendo el periódico, pero en ese momento, casualmente, levantó los ojos y las vio entrar a la tienda. (...) ellas entraron a la tienda y la empleada les pidió que por favor tomaran asiento mientras le avisaba a la patrona (porque sabía quiénes eran las dos mujeres, la madre y la hija, y la patrona había ordenado que siempre le avisaransi ellas entraban): la empleada caminó en silencio sobre las alfombras hasta el cuarto de fondo...<sup>35</sup>.

b) Secuencia 8.<sup>a</sup>, episodio de (1934: Agosto 12). El episodio se concentra en la relación entre Artemio y Laura, amiga de su esposa Catalina. De tono totalmente intimista, relata sus encuentros y citas en conciertos de música clásica y exposiciones de pintura. La escena principal ocurre en casa de Laura, cuando se produce la separación entre ella y Cruz. Se intercalan varias acciones que se presentan en un sucesivo paralelismo, acciones situadas en Nueva York y París, que recrean los momentos felices que vivió la pareja en años anteriores:

Regresó a la butaca. Volvió a tomar el álbum, lo colocó sobre las rodillas. Werke Von Georg Friedrich Händel. Escucharon los dos conciertos en esa sala excesivamente calentada y por casualidad les tocó quedar sentados juntos, escuchar -ella- que él hablaba español y comentaba con su amigo que había demasiado 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<sup>36</sup>.

## **5. La Cámara Cinematográfica de Fuentes en La Muerte de Artemio Cruz**

Otro aspecto donde se muestra la relación entre *La muerte de Artemio Cruz* y el cine es en el aspecto visual. La recreación visual de los hechos, la descripción espacial de objetos y situaciones es una constante en la novela. En este sentido, la capacidad de Fuentes es prodigiosa; el Fuentes que da prioridad a lo visual y que describe “mirando”. Veamos el siguiente ejemplo:

En la 6.<sup>a</sup> secuencia, en el episodio de (1947: Septiembre 11), la escena inicial describe con precisión el aseo personal de Artemio Cruz (afeitarse, lavarse los dientes, ducharse) utilizando la palabra como si del objetivo de una cámara se tratase; todo está descrito de manera que avanzamos de la mano de Fuentes por el cuarto de baño y vemos, oímos, imaginamos y nos movemos con él:



Cerró la puerta con suavidad. Abrió los grifos y taponeó el lavabo. Arrojó la camisa del pijama sobre la tapa del excusado. Escogió una hoja nueva, la despojó de su envoltura de papel cerroso y la colocó en el rastrillo dorado. Luego dejó caer la navaja en el agua caliente, humedeció la toalla y se cubrió el rostro con ella. El vapor empañó el cristal. Lo limpió con una mano y encendió el cilindro de luz neón colocado en el espejo. Exprimió el tubo de un nuevo producto norteamericano, la crema de afeitar de aplicación directa; embarró la sustancia blanca y refrescante sobre las mejillas, el mentón y el cuello<sup>37</sup>.

Pero la importancia del escenario y de la escena, no sólo aparece en la descripción por la lógica necesidad de informar al lector del espacio que el protagonista va recorriendo y de la actividad que efectúa, sino que el autor busca crear el ambiente oportuno para expresar las sensaciones y sentimientos que quiere evocar:

Tiró del tapón y contempló, por un instante, la sucesión del charco gris de jabón y vello emplastado. Observó las facciones: quiso descubrir al mismo de siempre, porque al limpiar de nuevo el vaho que empañaba el cristal, sintió sin saberlo –en esa hora temprana, de quehaceres insignificantes pero indispensables, de malestares gástricos y hambres indefinidas, de olores indeseados, que rodeaban la vida inconsciente del sueño– que había pasado mucho tiempo sin que, mirándose todos los días al espejo de un baño, se viera. Rectángulo de azogue y vidrio y único retrato verídico de este rostro de ojos verdes y boca enérgica, frente ancha y pómulos salientes<sup>38</sup>.

El detallismo de la descripción nos permite aprehender con intensidad la situación en que se encuentra el personaje. Trasladando la escena al cine, un actor podría representarla con la misma justeza con que se describe en la novela, logrando reflejar su simbolismo sin que sea necesario dar explicaciones. “El efecto, en la novela, se consigue gracias a su extensión (dos páginas), reflejo del tiempo real que ocuparía en una película”<sup>39</sup>.

En la 5.<sup>a</sup> secuencia, en el episodio de (1927: Noviembre 23), la narración con perspectiva de cámara cinematográfica es patente en la escena de la pistola. Se realiza un fraccionamiento de manera comparable a lo que se hace en una película cambiando de planos consecutivamente. Así que, “Lo mismo que cuando la cámara cinematográfica amplía su campo visual a través de distintos planos, en la novela se enfocan sucesivamente aquellos elementos sobre los que recae la atención del protagonista”<sup>40</sup> ofreciéndonos una descripción con mucho detalle:

El otro hizo girar la cámara del revólver y le indicó que sólo había dos balas; giró de nuevo, ajustó el gatillo y se colocó la boca del arma junto a la sien. Él trató de desviar la mirada, sólo que ese cuartito no ofrecía un punto fijo para la atención: las paredes desnudas, pintadas de añil y el piso de tezontle parejo y las mesas, las dos sillas, los dos hombres. El otro esperó hasta que los ojos verdes dejaran de circular por el cuarto y regresaran al puño, al revólver y a la sien<sup>41</sup>.

La cámara en movimiento está presente en muchas de las descripciones que aparecen en *La muerte de Artemio Cruz*. Las escenas parecen haber sido montadas atendiendo a su función dentro de cada secuencia. Unidas entre sí con el montaje, estas escenas arman la vida del protagonista. El texto entonces se va conformando con la serie de fragmentos que se concatenan.

Haciendo hincapié en la fragmentación como modelo constructivo en *La muerte de Artemio Cruz*, es preciso realizar una puntualización: los críticos literarios en relación a la fragmentación del narrador, la narración y la temporalidad afirman que es el reflejo directo de la condición caótica de la realidad hispanoamericana. Esta organización desordenada, este proceso de renovación propio de

los escritores del boom, se puso al servicio de una literatura revolucionaria, que pretende usar la ficción como instrumento para cambiar una realidad injusta.

Mediante la compleja estructura de un relato en primera, segunda y tercera persona, *La muerte de Artemio Cruz* constituye una crítica novelesca a la traición de los ideales de la Revolución Mexicana. A ello alude Clara Passafari, al afirmar que: “por esta dolorosa y angustiada forma expresiva, Fuentes analiza medio siglo de la vida de México y enjuicia, desde la perspectiva de su generación, las deficiencias y consecuencias de la Revolución”<sup>42</sup>. Para Oviedo, a través de este relato, “Fuentes juzga a toda una época (...), a todo el proceso revolucionario y, en efecto, a todo un país. Artemio Cruz es el emblema de la promesa y del fracaso de la historia mexicana moderna, de lo que pudo ser y no fue”<sup>43</sup>.

Con *La muerte de Artemio Cruz*, Fuentes muestra un nuevo estilo de narración que implica directamente a los lectores. El autor mexicano modificó profundamente los términos de estructuración de la novela fragmentando el narrador, la narración y la temporalidad. La comprensión del texto cuenta absolutamente con la participación del lector en la construcción del personaje y su historia, en un contexto histórico-social bien definido. De este modo, y como lo hace notar José Luis De la Fuente, “El lector deja de ser pasivo y pasa a participar activamente de la lectura de un texto en el que las técnicas no hacen más que reflejar el complejo y contradictorio mundo en que se sustenta”<sup>44</sup>.

## **6. Conclusión:**

Fuentes, conocedor de la tradición literaria de su género, pero también espectador del cine, se vio influenciado de manera notable por el arte cinematográfico. Su obra, *La muerte de Artemio Cruz*, donde aparece la influencia de lo fílmico (como intertextualidad) y de lo cinematográfico (como técnicas del discurso), anunció una nueva forma de novelar. El autor mexicano encontró en el lenguaje cinematográfico, y especialmente en la película de Welles, *Ciudadano Kane*, un modelo narrativo que le fascinó y adoptó en la construcción de su relato. Y no sólo eso, sino que adoptó con maestría a su arte narrativa las técnicas derivadas del cine. Su estructura no consiste en el encadenamiento de los hechos al modo tradicional (presentación, nudo y desenlace), sino que los organiza con una continuidad fílmica, es decir, en escenas y secuencias. Su organización temporal no está supeditada al eje temporal sino que son sucesos que se van entretejiendo entre sí de manera aleatoria. Su organización textual obedece a un planteamiento propio de la técnica narrativa del montaje y a la forma del *flashback* entendido como juego constante de ir hacia atrás. Su enunciaci3n narrativa se fragmenta sometiendo a otra t3cnica que hace uso de tres voces en un personaje. En *La muerte de Artemio Cruz* Fuentes asume el papel del “cámara”, y sus descripciones parecen ser el resultado de una cámara manejada hábilmente y enfocada hacia la realidad circundante.

## **7. Notas:**

1. Michelle Gotay Morales (2014), La intersección semiótica entre cinematografía y literatura en *Las buenas conciencias*: <https://mgrafias.wordpress.com/2014/07/11/la-interseccion-semiotica-entre-cinematografia-y-literatura-en-las-buenas-conciencias/> (consultado el 10 de octubre de 2019)

2. Duffey, J. Patrick (1996), *De la Pantalla al Texto. La Influencia del Cine en la Narrativa Mexicana del Siglo Veinte*, Universidad Nacional Autónoma De México, México, p. 11.
3. Ibid., p. 7.
4. Ibid., p. 12.
5. Ibid., p. 71.
6. Citado en Mosqueda Pulgarín, Marcial (2008), *Imagenoma. La Influencia del Cine en la Literatura*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, p. 78.
7. Pérez Bowie, José Antonio (2008), *La Teoría Literaria en la Teoría Cinematográfica*, Ediciones Universidad de Salamanca, España, p. 30.
8. Citado en Mosqueda Pulgarín, Marcial, op.cit., p. 12.
9. Citado en Pastor Cesteros, S.(2001), Cine y literatura: la obra de Jesús Fernández Santos: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cine-y-literatura--la-obra-de-jess-fernandez-santos> (consultado el 15 de noviembre de 2019 )
10. Esteban, Ángel (2003), *Literatura Hispanoamericana. Introducción y Antología de Textos*, Comares, Granada, p. 533.
11. Oviedo, José Miguel (2012), *Historia de la Literatura Hispanoamericana. 4. De Borges al Presente*, Alianza, Madrid, p. 306.
12. Shaw, Donald L. (2014), *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, Cátedra, Madrid, p. 114.
13. Welles, Orson, Manfiewicz, H. J. (productores) y Welles, Orson (director). (1941), *Citizen Kane* [cinta cinematográfica], Mercury Theatre Productions, EE.UU.
14. Duffey, J. Patrick. op.cit., p. 70.
15. Ibid., pp. 81-82.
16. Oviedo, José Miguel, op.cit., p. 306.
17. Fuentes, Carlos (2012), *La Muerte de Artemio Cruz*, Cátedra, Madrid, p. 115.
18. Ibid., p. 115.
19. Ibid., p. 115.
20. Ibid., p. 115.
21. Ibid., p. 344.
22. Citado en Hussar, James (2012), “La breve agonía de Artemio Cruz: a propósito del tiempo narrativo en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes”, *Confluencia*, nº2, pp. 75-85.
23. Donoso, José (1971), Prólogo a *La Muerte de Artemio Cruz*, Salvat, Navarra, p. 9.
24. Citado en Tejerina-Canal, Santiago (1990), « De Élités Sociales Narrativas y Sexuales ». *Interpretaciones de la Obra de Carlos Fuente. Un Gigante de las Letras Hispanoamericanas*, Ediciones Beramar, Madrid, p. 73.
25. Tejerina-Canal, Santiago (1987), *La Muerte de Artemio Cruz: Secreto Generativo*, Society of Spanistt and Spanish-American Studios, U.S.A, p.94.
26. Oviedo, José Miguel, op.cit., p. 135.
27. Gónzales Boixo, José Carlos (2012), Prólogo a *La Muerte de Artemio Cruz*, Cátedra, Madrid, p.51.
28. Fuentes, Carlos, op.cit., p. 115.
29. Ibid., p. 118.
30. Ibid., pp.124-125.
31. Ibid., p. 404.
32. Ibid., p. 405.
33. Oviedo, José Miguel, op.cit., p. 309.

34. Ibid., p. 309.
35. Fuentes, Carlos, op.cit., pp. 124-125.
36. Ibid., p. 306.
37. Ibid., p. 248.
38. Ibid., p. 248.
39. G3nzales Boixo, Jos3 Carlos, op.cit., p. 77.
40. Ibid., p. 77.
41. Fuentes, Carlos, op.cit., p. 226.
42. Passafari, Carla (1968), *Los Cambios en la Concepci3n y Estructura de la Narrativa Mexicana Desde 1947*, Univesidad Nacional del Litoral, Santa Fe, p.141.
43. Oviedo, Jos3 Miguel, op.cit., p. 306.
44. De la Fuente, Jos3 Luis (1996), *La Nueva Novela Hispanoamericana. Antolog3a (1940-1970)*, Universidad de Valladolid, Espa1a, p.14.