

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra romanistiky  
Obor: Španělská filologie

Veronika Vymazalová

**Visión múltiple de la realidad en *La muerte de Artemio*  
*Cruz* de Carlos Fuentes**

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Markéta Riebová, Ph.D.

OLOMOUC 2012

## Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto práci zpracovala samostatně a všechny použité prameny a literaturu jsem uvedla v závěrečném seznamu.

## Poděkování

Chtěla bych poděkovat své vedoucí práce za rady, náměty a pomoc při získávání materiálů.

## ÍNDICE:

Introducción	1
1 «Boom» latinoamericano y la «nueva» novela	3
1.1. Características principales de la «nueva» novela	4
1. 2. Rasgos de la nueva novela en <i>La muerte de Artemio Cruz</i>	5
1. 2. 1. Técnica de la narración	11
2 Problemática de la representación histórica y su interpretación en los textos literarios	14
2. 1. Problemática del mito	20
3 Visión tropológica de la realidad en <i>La muerte de Artemio Cruz</i>	28
3. 1. Mitificación de la Revolución Mexicana	28
3. 2. Personaje literario de Artemio Cruz	39
3. 2. 1. «La chingada»	39
3. 2. 2. Artemio, «Gran chingón»	41
3. 2. 3. Máscara	42
3. 2. 4. Tema existencial	43
3. 3. Mujer	45
3. 4. Muerte y el destino	54
Conclusión	57
Bibliografía	59
Anotace	60

## INTRODUCCIÓN:

El objetivo del trabajo es hacer un análisis del libro *La muerte de Artemio Cruz*. En el primer capítulo vamos a ver las principales características de la nueva novela hispanoamericana ya que *La muerte de Artemio Cruz* es una obra ejemplar de este movimiento de renovación literaria que transcurría en América Latina en la década de los años 50 y 60 del siglo XX y dio a conocer la literatura latinoamericana mundialmente incluyendo la República Checa. En esta parte voy a apoyarme en el análisis de René Jara C. *El mito y la nueva novela hispanoamericana a propósito de “La muerte de Artemio Cruz”* y de Juan Loveluck *Intención y forma en “La muerte de Artemio Cruz”*.<sup>1</sup> En el ámbito de la literatura latinoamericana, Carlos Fuentes es un teórico de la nueva novela —lo que demuestra en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana*— y en su obra introduce numerosas innovaciones en el campo de la estructura, el lenguaje, el mito y la representación literaria del héroe, cosas que vamos a ver en el mismo capítulo.

Aunque Fuentes no es historiador sino autor de ficciones literarias, su obra sale también del contexto histórico por lo que introduzco en el segundo capítulo la parte sobre la problemática de la representación histórica en los textos literarios. El motivo es que la forma abierta de la nueva novela abre el camino hacia innovaciones incluso en la esfera de la historia. El texto fundamental para este capítulo va a ser el libro *Tropics of Discourse* de Hayden White quien considera todos los textos literarios como artefactos verbales donde el papel más importante lo cumple el lenguaje. Vamos a ver su teoría de tropos, sobre todo el modo tropológico irónico, que es el que utiliza Fuentes en su obra. Porque la obra de Hayden

---

<sup>1</sup> ambos como parte del conjunto de los ensayos bajo el nombre *Homenaje a Carlos Fuentes* editado por Helmy F. Giacomán

White encuentra su contrapartida en el libro *Fikce a historie v období postmoderny* de Lubomír Doležel, lo pongo como otro material teórico. Doležel advierte al problema de la relativización de la historia por parte de White y trata de resolverlo mediante la distinción entre el autor de ficciones y el historiador. Esta polémica se convierte en la pregunta fundamental para el postmodernismo.

La visión multifacética que ofrece la nueva novela se refleja no sólo en la estructura y el lenguaje, sin embargo, también en la introducción del mito que lleva paulatinamente hacia la mitificación de la representación histórica. Ya que la obra de Carlos Fuentes tiene fuerte carga mítica voy a tratar en el tercer capítulo también el tema de los mitos. Con los mitos va relacionada la problemática de su doble carácter: mito como una verdadera historia ejemplar que forma el eje del universo de las sociedades arcaicas y el proceso de mitificación como una herramienta ideológica en las sociedades modernas. Así surge la polémica sobre si deberían ser tratados como parte válida de la narración histórica o no. Es en esta parte donde analizo el libro *La muerte de Artemio Cruz* con más detalle apoyándome, entre otros, en la *Memoria del deseo y deseo de memoria en La muerte de Artemio Cruz* de Maria Aparecida da Silva. Quiero demostrar en ejemplos concretos cómo Fuentes representa su visión tropológica de la historia, cómo trabaja con los mitos y cómo presenta al mismo protagonista Artemio Cruz en cuya característica Fuentes coincide con las ideas de Octavio Paz y su obra *El laberinto de la soledad*.

# 1 «BOOM» LATINOAMERICANO Y LA «NUEVA» NOVELA

El surgimiento de la nueva novela va unido con el «boom» latinoamericano en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. El término «boom» va unido sobre todo con el *marketing* de las empresas editoriales que empezaron a interesarse por los escritores latinoamericanos. En España la editorial más famosa que en aquel tiempo publicaba las novelas latinoamericanas fue Seix Barral con sede en Barcelona. Así las empresas editoriales contribuyeron a la expansión de la literatura escrita en español cuyos autores se hicieron famosos en EEUU y Europa. Fundamental fue la publicación del libro *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez que se convirtió en una de las obras más traducidas y leídas en español.<sup>2</sup> Este grupo de autores significa el verdadero auge de la literatura hispanoamericana antes ignorada. Aporta numerosas innovaciones. Hasta entonces dominaba en el mundo literario el realismo que creía en la existencia de la realidad objetiva. Entre los realistas y la nueva generación de los autores surge una polémica sobre la diferente visión de la realidad. Para los segundos la realidad era algo misterioso, ambiguo, ilusorio y posiblemente ficticio. Lo que antes era aceptado como real, es ahora cuestionado. Aparecen dudas acerca de la posibilidad de entender la realidad. Surge la tendencia a enfatizar los aspectos ambiguos, irracionales y misteriosos de la realidad y de la personalidad. Los escritores eligen espacios imaginarios no los escenarios realistas. Este hecho dejó a los escritores mayor autonomía sin trabas de ningún género y así podían desarrollar su fantasía creadora. Una de las diversas manifestaciones de la liberación de la fantasía es, por ejemplo, «el realismo mágico». La tendencia a desconfiar del concepto del amor como soporte existencial y de enfatizar, en

---

<sup>2</sup> <[http://es.wikipedia.org/wiki/Boom\\_latinoamericano](http://es.wikipedia.org/wiki/Boom_latinoamericano)>. [Consulta: 25/4/2012].

cambio, la incomunicación y la soledad del individuo, se convierte el tema principal. Emergen nuevos valores como p.e. la angustia por la vida que tiene reflejo en las novelas metafísicas y existencialistas. A finales de los años sesenta y sobre todo a principios de los setenta aparecen los primeros críticos del «boom». Se trata de un grupo de autores heterogéneos que se caracterizan como «postboom». Están en contra de los mega-relatos y la nostalgia totalizadora. No hacen límites entre la alta cultura y la de las masas (cine, música pop, tele, amor, sexualidad, etc.). Tratan directamente y de una manera más simple la realidad política y sociocultural latinoamericana. Introducen otra vez el narrador omnisciente y el relato lineal donde predomina la trama. De esta manera hacen la literatura accesible a más lectores. Aunque se ve que la «nueva» novela es algo ya superado (por lo cual la palabra *nueva* pongo entre comillas) para mi trabajo es muy importante ya que se abre por primera el camino hacia la libertad del escritor sobre todo en cuanto a su fantasía creadora y género, hecho que lleva consigo una variedad de interpretaciones literarias.

## 1. 1. Características principales de la nueva novela

Vargas Llosa, como uno de los autores de la nueva generación, advierte que la realidad misma es caótica, heterogénea, contradictoria y compleja por lo que ni la literatura puede dar una visión simplista y unilateral del mundo como lo representa el realismo.<sup>3</sup> Al contrario debe ajustarse a este hecho y «crear una novela totalizadora, que abrace una realidad en todas sus fases, en todas sus manifestaciones; cuanto más fases consiga dar, la visión de la realidad será más amplia y la novela será más completa».<sup>4</sup> La nueva generación quiere mostrar un mundo complejo y extraño que ya no podía ser visto de manera racionalista y positiva del mundo. Aparece el tiempo circular (primero introducido por Borges en *Historia de eternidad*), la

---

<sup>3</sup> René JARA C., *El mito y la nueva novela hispanoamericana a propósito de "La muerte de Artemio Cruz"* (ed. Helmy F. Giacomani), New York: L.A. Publishing Company, 1971 (Homenaje a Carlos Fuentes: Variaciones interpretativas en torno a su obra), cf. 159-160.

<sup>4</sup> JARA C., «El mito y la nueva novela hispanoamericana a propósito de "La muerte de Artemio Cruz"», 159-160.

realidad se funde con la fantasía: la realidad cotidiana y las imaginaciones quedan a un mismo nivel trastornando nuestra seguridad frente al mundo. Todo tiene carácter simbólico. Sin embargo, estos recursos no sirven para escapar de la realidad sino para expresarla más profundamente mediante una nueva estructura. El sueño, la visión mágica, la locura como un estado de liberación, la intuición que prevalece sobre la razón son principales características.<sup>5</sup> Alejo Carpentier, representante de «lo real maravilloso», viene con la idea de que en América Latina lo desconocido, lo extraordinario y lo mágico es algo cotidiano. La naturaleza es una fuerza creadora, algo mágico. Así es cierto que la nueva novela surge más de la área afectiva, se basa en la intuición y no en los mecanismos lógicos. Tal presentación narrativa implica inevitablemente la ruptura de las estructuras tradicionales. Sobre todo de la secuencia cronológica. Se introduce el mito como algo que contiene la vida humana en su totalidad, algo que actualiza el pasado. Surge un tiempo original que es capaz de abrazar todos los tiempos, pasados o futuros, en un presente, en una presencia total.<sup>6</sup>

## 1. 2. Rasgos de la nueva novela en *La muerte de Artemio Cruz*

En esta parte queremos demostrar cómo los rasgos generales de la nueva novela hispanoamericana aparecen en su forma concreta en la obra *La muerte de Artemio Cruz*. Los principales conceptos de innovación son: la estructura, el lenguaje y el mito. Fuentes además transforma el tratamiento literario del protagonista.

Primero vamos a interesarnos en la estructura. Aquí hay que mencionar que Fuentes no pertenece a los autores-testigos de la Revolución Mexicana lo que le hace posible ver los hechos con distancia. Sin embargo, cuando está observando los acontecimientos con perspectiva temporal, ve que pueden tener varias interpretaciones. Se da cuenta de que no hay

---

<sup>5</sup> JARA C., «El mito y la nueva novela hispanoamericana a propósito de “La muerte de Artemio Cruz”», cf. 152.

<sup>6</sup> *Ibid.*, cf. 152- 160.

una interpretación unívoca de la historia. Esta ambigüedad de la realidad no es posible captarla mediante la perspectiva realista, por eso elige la nueva novela que se muestra eficaz para desarrollar más posibilidades de interpretación, tema que vamos a ver más tarde. Entonces, cambiando la estructura de la novela Fuentes revela una multitud de posibles interpretaciones, hecho que demuestra bien en su manera de abordar al protagonista desde tres diferentes perspectivas (Yo, Tú, Él) que vamos a desarrollar en siguiente capítulo. A las innovaciones estructurales pertenece también la experimentación con el régimen del tiempo. Desaparece el tiempo lineal y aparece el tiempo cíclico: la idea de «círculo que se cierra», «el eterno retorno».<sup>7</sup> El tiempo cíclico quiere representar el ciclo de la vida. Puesto que Fuentes pertenece a la generación criada por el cine —la época dorada del cine mexicano transcurrió entre los años cuarenta y sesenta— se puede observar la influencia de cinematografía incluso en su creación literaria. El lector se enfrenta con montajes, cortes violentos, flashbacks, superimposición de planos y muy típicos son los veloces pasos de «escena» a «escena».<sup>8</sup> Todo recuerda una narración filmica donde el lector recibe el clave paso a paso. Otro elemento importante es el lenguaje. Fuentes en su búsqueda de una manera más ambigua de expresar la realidad necesita hacer innovaciones verbales. La lengua debe representar el mundo con que nos enfrentamos. Según el prólogo a *La región más transparente* por parte de Georgina García-Gutiérrez, Fuentes intenta caracterizar los personajes según la manera de comunicarse verbalmente. Mediante el lenguaje expone el origen ético de los personajes, define su posición social, revela el grado y tipo de la cultura del hablante. Es decir, el lenguaje le sirve a Fuentes para resumir los intereses fundamentales: identidad, origen, clase, cultura, historia. Nos

---

<sup>7</sup> Carlos FUENTES, *La región más transparente* (ed., pról. y n. de Georgina García-Gutiérrez), 4.<sup>a</sup> ed., Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1994, cf. 52-53.

<sup>8</sup> Juan LOVELUCK, *Intención y forma en "La muerte de Artemio Cruz"*, (ed. Helmy F. Giacomani), New York: L.A. Publishing Company, 1971 (Homenaje a Carlos Fuentes: Variaciones interpretativas en torno a su obra), cf. 221.

muestra también diferencias dialectales del español americano de la época.<sup>9</sup> La importancia del lenguaje para Fuentes y para la nueva novela demuestra la cita siguiente:

«Para mí hay un hecho esencial: en todas las nuevas novelas de América Latina, evidentemente, hay una búsqueda de lenguaje. Un remontarse a las fuentes del lenguaje. Si no hay una voluntad de lenguaje en una novela en América Latina, para mí esa novela no existe».<sup>10</sup>

Fuentes nos trae una representación poética de la realidad basada en el lenguaje. La novela le sirve como un instrumento revelador del mundo que nos rodea. Quiere comunicarnos todos los niveles de actuaciones y comportamiento de los personajes, incluyendo sus meditaciones.<sup>11</sup> La importancia del lenguaje en los textos literarios la desarrolla en su obra *Tropics of discourse* el historiador y teórico cultural estadounidense Hayden White. Según él todos los textos literarios son artefactos verbales donde el papel más importante lo cumple el lenguaje figurativo, es decir: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía. El objetivo es captar la relación entre la realidad y su expresión verbal mediante los tropos y así dar el significado al discurso. Para nosotros es importante la ironía, porque es el modo poético que utiliza Fuentes en su obra. Según White la ironía posibilita describir los fenómenos de tal manera que en el nivel del sentido metafórico niega lo que se dice en el nivel literal. Así la ironía muestra la locura potencial de todas las descripciones lingüísticas de la realidad, muestra la capacidad del lenguaje de ocultar más que revelar. Se trata de un modelo del apunte lingüístico que expresa el escepticismo ideológico y el relativismo ético.<sup>12</sup> La ironía, la metonimia y la sinécdoque se consideran tipos de metáforas, pero se diferencian por el modo de trabajar con el sentido metafórico: «la metáfora es representativa, la metonimia

---

<sup>9</sup> FUENTES, «La región más transparente», cf. 46.

<sup>10</sup> LOVELUCK, «Intención y forma en “La muerte de Artemio Cruz”», 216.

<sup>11</sup> *Ibid.*, cf. 224.

<sup>12</sup> Hayden WHITE, «Z „Úvodu“ k Metahistorii» (trad., Miloslav Kotásek), *Aluze* (2008, n. 3): cf. 36.

reduccionista, la sinécdoque integradora y la ironía negativa».<sup>13</sup> El propio discurso es una combinación de hechos y significado. El uso del lenguaje como tal siempre proyecta el nivel del significado secundario debajo o detrás de los fenómenos que están descritos. Este significado secundario existe completamente separado de los hechos en sí mismos y de todos los argumentos explícitos.<sup>14</sup> Los hechos y sus explicaciones formales o interpretaciones son el contenido evidente o literal del discurso, mientras que el lenguaje figurativo utilizado para caracterizar los hechos indica al sentido estructural más profundo. Hablamos de nivel literal y figurativo de los textos históricos.<sup>15</sup> El lenguaje figurativo siempre trae significado implícito.<sup>16</sup> La organización de los sucesos en la historia es el proceso más importante que convierte los acontecimientos de insustancialidad de su organización serial en la crónica en la estructura ordenada hacia la cual es posible plantear las cuestiones de significado (qué, dónde, cuándo, cómo y por qué).<sup>17</sup> El discurso no es equivalente al campo retratado, al contrario se diferencia en tamaño, extensión o incluso en orden en el que ocurrieron los sucesos. Se trata de una distorsión de la realidad cuya manifestación más evidente es la desviación del orden cronológico para que puedan ser mostrados sus significados reales o latentes. El autor, en su intento de dotar los acontecimientos de significado, está obligado a salir del orden cronológico.<sup>18</sup> Nadie y nada vive la historia, los hechos mismos tienen una estructura insignificante. Para darles supuesto significado verdadero o real es necesario organizarlos como elementos de un proceso comprensible. Es siempre inseparable *lo que dice* el autor sobre su tema y *cómo lo dice*.<sup>19</sup> En este sentido se muestran interesantes también las ideas de Foucault, sobre todo su teoría que «la gente siempre piensa algo diferente de lo que dice y

---

<sup>13</sup> WHITE, «Z „Úvodu“ k Metahistorii», 34. La cita original: „Metafora je v zásadě *reprezentativní*, metonimie *redukcionistická*, *synekdocha integrativní* a *ironie negační*.“

<sup>14</sup> Hayden WHITE, *Tropika diskursu: Kulturně kritické eseje* (trad., Ladislav Nagy), Praha: Nakladatelství Karolinum, 2010, cf. 141.

<sup>15</sup> WHITE, «Tropika diskursu: Kulturně kritické eseje», cf. 137.

<sup>16</sup> *Ibid.*, cf. 141.

<sup>17</sup> WHITE, «Tropika diskursu: Kulturně kritické eseje», 142.

<sup>18</sup> *Ibid.*, cf. 142.

<sup>19</sup> *Ibid.*, cf. 146.

dice algo diferente de lo que quiere decir».<sup>20</sup> Es siempre importante entrar en la hondura del texto y descubrir así su «profunda estructura». Las palabras no son sólo íconos transparentes o herramientas de valor neutral de la representación. Desde entonces, todo el esfuerzo del hombre moderno para captar la realidad objetivamente es percibido como un fracaso total. No es posible dotar las ciencias humanas con el poder que tienen las ciencias naturales. Todo es dado sólo por la relación entre las palabras y las cosas.<sup>21</sup> Se trata de cómo conectar el símbolo con lo que denomina. Según White el verdadero problema que el pensamiento moderno del siglo XIX no quiere admitir, es el problema de la oscuridad del lenguaje: su incapacidad para cumplir la tarea de representación que le había sido impuesta a finales del siglo XVI.<sup>22</sup> Foucault ve la importancia del lenguaje no sólo en la «representación» del mundo de las cosas, sino también en su poder de crear relaciones entre ellas tomando cierta actitud.<sup>23</sup> Lo desconocido lo transforma en lo familiar y así libra el mundo humano de los secretos a menudo por medio de la domesticación, es decir, mediante la asimilación de las cosas a nuestra propia realidad cultural. El lenguaje es la herramienta por la cual se concede el sentido al mundo que por sí mismo no lo tiene. El autor aprovecha de la capacidad natural del ser humano para dar sentido a las cosas a través del lenguaje. El lenguaje es capaz de crear significados, pero nunca consigue el significado definitivo.<sup>24</sup> El pensamiento es por sí mismo prisionero del lenguaje en el que representa por sí sólo los objetos de su análisis.<sup>25</sup> Con el tema del lenguaje va unido también el tema de la interpretación de los textos literarios que vamos a ver más tarde.

---

<sup>20</sup> WHITE, «Tropika diskursu: Kulturně kritické eseje», 284. La cita original: „[...] že lidé vždy míní něco jiného, než říkají a říkají něco jiného, než chtějí říct.“

<sup>21</sup> *Ibid.*, cf. 291.

<sup>22</sup> *Ibid.*, cf. 299.

<sup>23</sup> *Ibid.*, cf. 310.

<sup>24</sup> *Ibid.*, cf. 335.

<sup>25</sup> *Ibid.*, cf. 307.

Volviendo a Fuentes hay que subrayar que el uso del modo tropológico basado en ironía nos abre el camino para entender a la figura de Artemio Cruz. Aquí tocamos otro tema: la representación del héroe. Fuentes nos proporciona a un protagonista traidor, corrupto y en plena putrefacción física y moral. No es un héroe tradicional, una figura ejemplar, al contrario, es un antihéroe, una figura adecuada a un mundo caótico, vacilante y degradado. Su muerte tampoco es heroica, muere durante una operación quirúrgica que descubre la gangrena intestinal. La ironía aquí ejerce un papel muy importante porque es capaz de humanizar al protagonista mostrando al hombre en diferentes situaciones poco heroicas. Gracias al modo irónico Artemio resulta ser un héroe demasiado humano. La ironía es además capaz de crear el espacio para las dudas. El constante cuestionar es típico para la nueva novela que a veces está muy cerca del ensayo.

Todas esas innovaciones llevan hacia la forma abierta de la novela. El lector aparece por primera vez como intérprete, como co-autor. Se supone su participación. El autor ya no se presenta como un observador imparcial, al contrario mediante el texto expresa sus juicios y opiniones. La obra está abierta a varias interpretaciones. Las palabras de Fuentes explican bien esta postura:

«I have an idea of the public in Mexico, but I want this public to think more, to participate more: not just to receive what I give them, but to have them as a co-participant, as a co-creator with me».<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> LOVELUCK, «Intención y forma en “La muerte de Artemio Cruz”», 214.

### 1. 2. 1. *Técnica de la narración*

Si los representantes de la nueva novela ponen tanta énfasis en la ambigüedad de la realidad y así en la multitud de interpretaciones, la técnica de la narración se vuelve básica. Fuentes trata de reflejar la realidad multifacética mediante tres diferentes perspectivas de aproximación a Yo, Tú y Él que son al mismo tiempo tres diferentes narradores. Gracias a esta forma podemos observar al protagonista desde varios puntos de vista y la narración se hace más compleja.

La primera persona del narrador se refiere a la conciencia del Artemio Cruz agonizante. Es el presente actual que corresponde a su monólogo. Artemio se expresa a través del fluir psíquico interrumpido por el habla normal de los demás. Corresponde a una cronología inmóvil, se trata de un tiempo psíquico, interior.<sup>27</sup> Aunque es una narración lírica nos da informaciones sobre el final del protagonista que forma contrapunto con los otros dos tipos del narrador y así ofrece una visión más honda.

La segunda persona representa el subconsciente de Artemio, que el protagonista no puede dominar a voluntad y así, éste se impone al individuo para mostrarle su miseria. El narrador en segunda persona quien habla en el futuro da sensibilidad de una temporalidad mítica:

«insistirás en recordar lo que pasará ayer»  
«ayer volarás desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959»<sup>28</sup>

En estas frases el pasado y el futuro se entremezclan. Hay una ruptura de la línea del tiempo, la quiebra de la secuencia cronológica normal. En realidad se trata de un presente que coquetea entre pasado y futuro, aunque se disfrace de futuro. El pasado puede volver en el

---

<sup>27</sup> LOVELUCK, «Intención y forma en “La muerte de Artemio Cruz”», cf. 218.

<sup>28</sup> JARA C., «El mito y la nueva novela hispanoamericana a propósito de “La muerte de Artemio Cruz”», 177.

acto de recordar fortalecido por la memoria. Los hechos pasados se convierten en absoluta presencia, en un tiempo original, mítico. Nos quiere mostrar que todo depende de nuestra opción, de los caminos que elegimos . . . allí después se dirigen nuestras vidas.<sup>29</sup> Artemio participa del ritmo cíclico del universo «[...] Eres, serás, fuiste el universo encarnado [...]». Sin embargo, el paso de los ciclos no se detiene con su muerte, el tiempo no se agota en él. Artemio es un punto del universo: heredó algo de sus antepasados y deja algo para sus sucesores.<sup>30</sup> Es un ciclo infinito. Mediante ese tiempo Artemio vuelve a pesar acciones ya cometidas. De este tipo de narración surge una existencia vivida sin autenticidad, alejada de todo heroísmo sin posibilidad alguna de cambiarlo, lo que indica a la fatalidad.<sup>31</sup>

«[...] tú escogerás dejarlo en manos de Catalina, no lo llevarás a esta tierra, no lo pondrás al borde de su propia elección: no le empujarás a ese destino mortal, que pudo haber sido el tuyo: no lo obligarás a hacer lo que tú no hiciste, a rescatar tu vida perdida: no permitirás que en una senda rocosa, esta vez, mueras tú y se salve ella ...»<sup>32</sup>

La narración va interrumpida por los recuerdos especialmente intensos. Estos recuerdos corresponden a la narración en tercera persona que nos lleva por los doce momentos fundamentales de su vida. Este tiempo que se ordena en el recuerdo del protagonista está en el pasado y pertenece a su memoria. La vida se muestra en regreso al origen: desde 1960 hasta 1889, cuando el mulato Lunero recibe al recién nacido Artemio. El final del libro: el contrapunto muerte-nacimiento es la metáfora de cuna-sepulcro.<sup>33</sup> Esta visión corresponde con la idea del tiempo cíclico, el tema clave para toda la nueva novela hispanoamericana. El abandono del tiempo lineal y el regreso hacia el tiempo mítico caracterizado por la reiteración de las cosas es una de las innovaciones más importantes. La

---

<sup>29</sup> JARA C., «El mito y la nueva novela hispanoamericana a propósito de “La muerte de Artemio Cruz”», cf. 172-177.

<sup>30</sup> *Ibid.*, cf. 180.

<sup>31</sup> LOVELUCK, «Intención y forma en “La muerte de Artemio Cruz”», cf. 217-218.

<sup>32</sup> Carlos FUENTES, *La muerte de Artemio Cruz*, Barcelona: Bruguera, 1980, 243.

<sup>33</sup> LOVELUCK, «Intención y forma en “La muerte de Artemio Cruz”», cf. 217-218.

visión cíclica del mundo está presente en toda la estructura de la novela que termina con la unión del nacimiento y la muerte.

Gracias a la técnica narrativa Artemio se convierte en el hombre que es a la vez todos los hombres porque su tiempo es todos los tiempos: «Nadie se enterará, salvo tú, quizás. Que tu existencia será fabricada con todos los hilos del telar, como la vida de todos los hombres [...]»<sup>34</sup> El Yo, es el viejo moribundo, el Tú representa el subconsciente y el Él trata de rescatar el pasado de Artemio. Así los tres personas representan los tres tiempos diferentes: presente, futuro y pasado. Son tres conceptos existentes en nuestro interior. Para demostrar su visión, Fuentes se aprovecha de su héroe y de sus protagonistas. La estructura de la novela expresa metafóricamente una imagen del mundo hispanoamericano donde el protagonista cumple el papel arquetípico. Es criticado por crear arquetipos sin psicología ni vida propia que deben representar algún modelo, tema que vamos a tratar más tarde.

---

<sup>34</sup> LOVELUCK, «Intención y forma en “La muerte de Artemio Cruz”», 33.

## 2 PROBLEMÁTICA DE LA REPRESENTACIÓN HISTÓRICA Y SU INTERPRETACIÓN EN LOS TEXTOS LITERARIOS

Como ya hemos indicado, la forma abierta de la nueva novela abre el camino hacia varias interpretaciones. *La muerte de Artemio Cruz* no es sólo una de las obras más representativas de la nueva novela hispanoamericana si se refiere al estilo, sino configura también una imagen de cierta etapa de la historia de México. Aunque Fuentes no es historiador, trabaja con los textos históricos interpretándolos de alguna manera para poder utilizarlos después en sus novelas.

En el proceso mediante el cual uno se acerca a la realidad cumple, según la teoría de Hayden White, el papel más importante el lenguaje ya que, entre otras cosas, nos permite pensar simbólicamente. El discurso en sí mismo es una operación verbal por la que la consciencia trata de poner la experiencia bajo el control cognitivo. Es un proceso que nos posibilita dar el sentido a la realidad. La estructura del discurso refleja fases por las que debe recurrir la consciencia en su camino desde el ingenuo (metafórico) hasta el autocrítico (irónico) entendimiento de sí misma.<sup>35</sup> Incluso la comprensión es un proceso verbal a través del que «a las imágenes de memoria les son atribuidos los nombres o estas imágenes son relacionadas con las palabras en forma de enunciados».<sup>36</sup> De esta manera se crea la relación entre palabras y cosas. Tanto el lenguaje como el discurso es el mediador entre nuestro acceso a la realidad que todavía nos es «ajena» y los aspectos que ya «entendemos» porque hemos encontrado el orden adecuado para su acercamiento a nuestra experiencia.<sup>37</sup> Estos conocimientos fomentan

---

<sup>35</sup> WHITE, «Tropika diskursu: Kulturně kritické eseje», cf. 32.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 34. La cita original: „[...] jímž jsou obrazům v paměti přidělována jména, anebo jímž jsou tyto obrazy spojovány se slovy ve formě výroků.“

<sup>37</sup> *Ibid.*, cf. 35.

la idea principal de los autores de la nueva novela de que no existe sólo un único punto de vista correcto al asunto sino que pueden ser varios. Abandonan el marco cronológico que no es capaz de lograr una perspectiva tan específica al problema, se libran de las técnicas narrativas lo que les permite ver cosas que nadie antes había visto. Ofrecen su punto de vista como una de las muchas perspectivas posibles. El mismo autor elige el tropo con cuya ayuda organiza su mundo: pasado, presente y futuro.<sup>38</sup> Al tropo que elige después corresponde su interpretación del mundo (en el caso de Fuentes se trata de la ironía). El problema de la interpretación se complica debido a dos cosas: por un lado, porque los materiales contienen más hechos que el autor puede abarcar dentro de la representación de un segmento histórico determinado y, entonces, debe seleccionar cuáles hechos omitir por ser irrelevantes; por el otro lado, porque debe incluir en su reconstrucción de un período histórico incluso algunos acontecimientos donde faltan los hechos, es decir, sobre la base de conjeturas o especulaciones trata de rellenar vacíos en las informaciones. Pues, la narración histórica es esencialmente una combinación de hechos comprobados y de especulaciones.<sup>39</sup> Si uno intenta explicar las informaciones históricas nos enfrentamos con otro problema: lo que uno puede describir como una tragedia, otro puede presentarlo como una comedia o romance. La contradicción en diferentes representaciones de la historia, entonces, no se produce en el nivel de los hechos sino en el nivel del género: la misma historia la podemos describir tanto como el romance como la tragedia.<sup>40</sup> Además las representaciones históricas tienen raíces ideológicas. Todos los autores escriben en un marco ideológico determinado. A diferencia de las ciencias naturales, las ciencias humanas tienden inevitablemente a adoptar una posición ideológica. Cada presentación del pasado tiene específicas implicaciones ideológicas. Justamente los elementos ideológicos derrocaron el esfuerzo de algunos historiadores por

---

<sup>38</sup> WHITE, «Tropika diskursu: Kulturně kritické eseje», cf. 62.

<sup>39</sup> *Ibid.*, cf. 69.

<sup>40</sup> *Ibid.*, cf. 81.

crear un retrato «objetivo» del pasado.<sup>41</sup> El significado proviene tanto del lenguaje natural como sobre todo de las estrategias tropológicas con cuya ayuda es imprimido a los extraños y desconocidos fenómenos el significado mediante diversos tipos de las apropiaciones metafóricas.<sup>42</sup> Es la naturaleza humana intentar dotar del significado las experiencias que hasta ahora no han sido de alguna manera cognitivamente manejadas.<sup>43</sup> Los acontecimientos históricos como elementos potenciales de la historia tienen valor neutral. Si dentro de la historia resultan trágicos, cómicos, románticos o irónicos, depende del autor. Los mismos sucesos pueden servir como elementos de la historia trágica o cómica. Fundamental es la estructura argumental que parece al autor la más adecuada para la organización de los sucesos de este tipo dentro de la historia comprensible.<sup>44</sup> El lector después debe ser capaz de discernir el género para entender al punto. Hay que tener en cuenta que el mismo autor es miembro de un determinado grupo cultural. Existe un pasado colectivo y el patrimonio cultural que nos influye y causa cómo pensamos sobre las situaciones, si las percibimos como cómicas o trágicas, etc. La codificación de los sucesos en la forma de las estructuras argumentales es el modo de cómo cierta cultura da el sentido al pasado personal o colectivo transformando lo desconocido al conocido. Los autores se centran a menudo en los acontecimientos que fueron «traumáticos» para sus naciones, como revoluciones, guerras civiles o los procesos de gran alcance como la industrialización y la urbanización. Tratan de «refamiliarizar» esos sucesos, es decir, hacerlos otra vez conocidos para dar de esta manera sentido a nuestras propias historias de vida.<sup>45</sup> Fuentes elige para su obra el contexto de la Revolución Mexicana, acontecimiento muy traumático para los mexicanos. El autor nos ofrece una posibilidad cómo deberíamos pensar sobre los acontecimientos descritos y agrega a nuestras ideas diferentes

---

<sup>41</sup> WHITE, «Tropika diskursu: Kulturně kritické eseje», cf. 96.

<sup>42</sup> *Ibid.*, cf. 99.

<sup>43</sup> *Ibid.*, cf. 100.

<sup>44</sup> *Ibid.*, cf. 109.

<sup>45</sup> *Ibid.*, cf. 113.

valores emocionales. Naturalmente se ofrece la siguiente pregunta: ¿cómo difiere la historia de la ficción? Es que, los textos históricos y novelas, si los vemos como artefactos verbales, son en realidad dos géneros similares. Por lo tanto deben ser tratados con una idea preconcebida acerca de qué tipo de verdad deben dar. Ambos quieren ofrecer una imagen verbal de la realidad. El texto histórico, sin embargo, tiene que presentarse como una «adecuada» imagen de algo que está fuera del texto.<sup>46</sup> Historia fue originalmente puesta en contraste con bellas letras, porque a diferencia de bellas letras —como una forma de representar «lo posible» o sólo imaginable— la historia debía presentar «lo real». El objetivo fue librar el discurso de todos los elementos ficticios o imaginarios, evitar las técnicas utilizadas por los poetas y oradores y renunciar a los procedimientos utilizados por los novelistas para captar la realidad.<sup>47</sup> Sin embargo, los hechos no hablan por sí mismos sino el historiador habla por ellos uniendo partes en conjunto. Este proceso es puramente poético y el historiador debe utilizar las mismas estrategias tropológicas, las mismas modalidades de representaciones de relaciones mediante palabras que utiliza un novelista o un poeta.<sup>48</sup> No existe ningún modo de valor neutral de una historia, explicación o descripción de los acontecimientos, sean éstos imaginarios o reales. El mismo uso del lenguaje implica o contiene una determinada actitud ante el mundo que es ética, ideológica, o más generalmente política.<sup>49</sup> El lenguaje tiene la capacidad tanto de revelar como de ocultar, entonces, no puede servir como un medio perfectamente transparente de la representación. No se trata de cuáles son los hechos sino de la forma cómo son descritos. Aquí pasamos a la obra de Lubomír Doležel. Es que los autores postmodernos vienen con la opinión que la narración histórica es en realidad un relato literario, y como él se basa en la ficción. En forma simplificada se puede

---

<sup>46</sup> WHITE, «Tropika diskursu: Kulturně kritické eseje», cf. 154.

<sup>47</sup> *Ibid.*, cf. 156.

<sup>48</sup> *Ibid.*, cf. 158.

<sup>49</sup> *Ibid.*, cf. 162.

decir que «la historia es igual a la ficción».<sup>50</sup> El historiador presenta la historia como un texto y está implicado en su creación. Ningún texto, entonces, puede darnos acceso a la realidad absoluta. Sin embargo, como apunta Lubomír Doležel, tal visión de la historia conduce a su relativización, problema con el que se enfrenta White en su libro. Los mundos históricos se ven como una posible reconstrucción del pasado, como una serie de lecturas nuevas del pasado. Cada mundo histórico es una creación subjetiva, «porque su autor es un individuo con una convicción personal, con un cierto rango de conocimiento, con una determinada posición ideológica y piensa en un marco teórico y en una determinada situación histórica».<sup>51</sup> En realidad, el mayor problema de White es que no sabe distinguir entre el historiador y el autor de novelas históricas. Doležel, que reacciona al libro de White, hace una clara distinción entre el creador de la ficción (que puede construir cualquier mundo imaginable: sobrenatural, fantástico) y el historiador. El autor de novelas crea mediante su texto mundos posibles que no han sido disponibles hasta entonces. En estos mundos no se puede aplicar el criterio de la verdad, porque ningún mundo semejante existía antes. Calificarlos siguiendo el criterio de la verdad es imposible. El mismo mundo ficticio se convierte en un referente mediante el cual se puede juzgar la veracidad o la falsedad del texto. El criterio de la verdad/mentira funciona sólo dentro del texto. Se trata de pura ficción literaria, de la creación libre de la mente humana. En contraste, los mundos históricos son siempre limitados a los mundos físicamente posibles. El trabajo del historiador está limitado por los materiales e informaciones disponibles por lo que no el historiador no está totalmente libre en su creación. La construcción del mundo histórico sólo puede basarse en datos fiables. Siguiendo la división es cierto que Fuentes no es un historiador sino autor de novelas ya que para él el conocimiento histórico no es el propósito sino sólo un recurso para construir el mundo. Crea una

---

<sup>50</sup> Lubomír DOLEŽEL, *Fikce a historie v období postmoderny*, Praha: Nakladatelství Academia, 2008, cf. 30.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 41. La cita original: „[...] protože jeho autor je osoba s individuálním přesvědčením, s určitým rozsahem znalostí, s určitou ideologickou pozicí a myslící v určitém teoretickém rámci a v určité dějinné situaci.“

representación ficticia del pasado y depende sólo de nuestro nivel de conocimiento sobre el pasado si somos capaces de distinguir lo ficticio de lo real. El creador de la ficción histórica es mucho más libre que el historiador. Puede insertar dentro del contexto histórico-social también una historia inventada. En tal ficción histórica después no es necesario verificar la exactitud de los hechos históricos sino su grado de «distorsión». Se disuelven las fronteras entre la historia investigadora y la novela histórica, porque la historia como tal, no logra expresar lo que el autor quiere realmente decir sobre el pasado. Entonces, los autores se alejan de la historiografía tradicional y se inclinan a la narrativa de ficción. Sólo de esta manera son capaces de expresar lo que realmente quieren. Los resultados de la investigación histórica les sirven sólo de base para la creación de la ficción histórica. Estos autores encuentran en la ficción lo que les falta en la historia. De este modo historia como una reconstrucción social-científica está reemplazada por la ficción histórica. Se pasa a la individualización de las personas —aparecen historias individuales de los héroes, sus vidas personales— de los acontecimientos y acciones. Surge una narración multiperspectiva que ofrece versiones alternativas —éstas se ponen al lado y en contra— no existe una versión privilegiada de los acontecimientos. A través de monólogos internos podemos echar una mirada también a las actividades mentales de los personajes. En la reconstrucción del pasado se indica a menudo la hora y el lugar exacto de la acción que tiene como propósito crear una «descripción animada».<sup>52</sup> Cosas que podemos observar incluso en la obra de Fuentes que desde este punto de vista pertenece a los innovadores en el campo de la representación histórica. Se sigue subrayando que la «objetividad» del historiador es un mito porque el autor de los enunciados siempre está presente en la obra. Lo mismo podemos aplicar también al proceso de la reconstrucción del pasado donde el autor siempre tiene cierta intención estética e ideológica.

---

<sup>52</sup> Se trata del término (en original: „oživený popis“) utilizado en unión con el historiador británico Simon Schama. DOLEŽEL, «Fikce a historie v období postmoderny», cf. 63.

A través del texto expresa incluso sus juicios, sentimientos y opiniones. La historiografía postmoderna igual que los autores de la nueva novela rechazan el papel del historiador como «un testigo objetivo, insensible y moralmente neutral».<sup>53</sup> Sin embargo, como advierte Doležel, hay que siempre tener en cuenta que Fuentes como un autor literario puede permitirse «no ser objetivo», en contraste con el historiador de La Revolución Mexicana que tal acceso no puede permitirse.

## 2. 1. Problemática del mito

Una parte de la historia la forman también los mitos y sus transformaciones. La pregunta es, si deben ser tratados como parte de la historia de una nación o si sólo conducen a la fabulación en vez de representar la verdad y por lo tanto deben ser omitidos. Al mismo problema se enfrenta en su obra también Fuentes, que es criticado por mitificar el pasado en vez de crear una historia crítica de México. Sin embargo, los mitos y las leyendas son los medios por los cuales las culturas pasadas expresaban su experiencia con el mundo. Incluso en la leyenda puede esconderse la verdad, igual que la leyenda en la verdad.<sup>54</sup> El pensamiento mítico y científico son las fases interconectadas en la historia de una cultura concreta, en la sociedad o en la conciencia individual.<sup>55</sup> La lengua es un factor intermediador entre la conciencia humana y su entorno. Ya el hombre primitivo trató de agarrar el mundo a través de la lengua y delimitarse así contra el mundo natural que le parecía ajeno y peligroso. Trató de hacer este mundo más humano, por ejemplo identificando las fuerzas naturales con los espíritus parecidos al hombre creó la religión primitiva. Esta identificación primitiva del mundo desconocido y horrible con los atributos familiares de la naturaleza humana, sobre todo con los sentimientos y pasiones son —según Vico— el verdadero contenido y

---

<sup>53</sup> DOLEŽEL, «Fikce a historie v období postmoderny», 73. La cita original: „[...] jako objektivního, necitelného, morálně neutrálního svědka“.

<sup>54</sup> WHITE, «Tropika diskursu: Kulturně kritické eseje», cf. 177.

<sup>55</sup> *Ibid.*, cf. 178.

significado de los mitos transmitidos desde los pueblos primitivos hasta nuestros tiempos.<sup>56</sup> Se trataba de la comprensión de la naturaleza de la relación entre la conciencia y la realidad. Esto le permitía al hombre la conciencia tropológica, es decir, la metáfora, la sinécdoque, etc., más que la razón. La imaginación y la razón colaboran entre sí desde los tiempos remotos.<sup>57</sup> Los mitos del hombre primitivo se consideraban un mensaje verdadero de la realidad. La ironía supone la conciencia de la diferencia entre la verdad y la falsedad, de la posibilidad de representar la realidad falsamente en el lenguaje y sobre la diferencia entre la representación literal y figurativa de la realidad. Según Vico los tropos deben ser entendidos no como «una creación ingeniosa de los escritores» sino como «una forma necesaria de la expresión de la gente primitiva».<sup>58</sup> También el mito es una forma de pensar así como las metáforas que usamos para la identificación de las cosas que desafían los sistemas convencionales de clasificación y para los fenómenos que superan las expectativas o las experiencias cotidianas.<sup>59</sup> Aceptar el mito significa aceptar el mundo moderno en toda su integridad. Sin embargo, según Doležel, hay que acceder al mito con cuidado ya que a veces aparenta ser una reconstrucción histórica, hecho que puede ser peligroso.<sup>60</sup>

«La mitificación del pasado puede parecer una diversión absolutamente inocente, sin embargo en la realidad tiene un impacto fatal: en la creencia popular el mito sustituye la representación histórica: [...] Borrar su contraste significa someterse a la ficción histórica popular que aparenta ser una reconstrucción histórica».<sup>61</sup>

---

<sup>56</sup> WHITE, «Tropika diskursu: Kulturně kritické eseje», cf. 253.

<sup>57</sup> *Ibid.*, cf. 180-181.

<sup>58</sup> *Ibid.*, 257. La cita original: „[...] jako □ duchaplný výtvar spisovatelů □ , nýbrž jako □ nutný způsob vyjadřování primitivních lidí □ .“

<sup>59</sup> *Ibid.*, cf. 229.

<sup>60</sup> DOLEŽEL, «Fikce a historie v období postmoderny», cf. 88.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 88. La cita original: „Mytologizace minulosti se může zdát zcela nevinou zábavou, ve skutečnosti však má osudový dopad: v populární víře nahrazuje mýtus historické podání: [...] Vymazání jejich protikladu znamená podřít se populární historické fikci, která se vydává za historickou rekonstrukci.“

Tal mitificación después causa que podemos percibir la realidad histórica de forma distorsionada. La invención del autor oscurece los hechos históricos reales y el autor de esta manera mistifica al lector publicando su representación —que es ficticia— como histórica.<sup>62</sup> Por consiguiente, hay que siempre distinguir entre la creación mítica y la reconstrucción crítica del pasado.

Este peligro de confundir los mitos con la historia crítica de la nación tiene su justificación en la existencia de dos niveles del mito. Por un lado, tenemos el mito como una «historia verdadera» que para la nación tiene gran valor porque cumple el rol de una historia ejemplar y sagrada de notable significado. Para las sociedades arcaicas y tradicionales los mitos constituyen modelos de la conducta humana, dan valor a su existencia y nos revelan el pensamiento humano de aquellas épocas. Así este tipo de mito nos hace posible comprender incluso a nuestros coetáneos.<sup>63</sup> Se trata de los mitos que en las sociedades «primitivas» todavía están vivos, fundamentan y razonan la actividad del hombre y su comportamiento.<sup>64</sup> El problema sigue siendo encontrar su definición. Según Mircea Eliade el mito narra una historia sagrada que se refiere a la creación del mundo a cuya base después las culturas arcaicas constituyen su vida.<sup>65</sup> El mito, entonces, cuenta como algo «ha comenzado a ser», sin embargo, no habla de lo que ha sucedido *realmente*. Narra las historias sacrales cuyos protagonistas son «seres divinos, sobrenaturales, celestes o astrales».<sup>66</sup> Se cuentan sus hazañas vinculadas con el prestigioso tiempo de los «comienzos».<sup>67</sup> Como estos mitos describen una historia sagrada que trata de los orígenes del mundo se consideran «historias verdaderas».<sup>68</sup> Hablan no sólo del origen del Mundo, de las plantas, de los animales y del hombre, sino

---

<sup>62</sup> DOLEŽEL, «Fikce a historie v období postmoderny», cf. 87-88.

<sup>63</sup> Mircea ELIADE, *Mito y realidad* (trad., Luis Gil), Madrid: Guadarrama, 1973, cf. 13-14.

<sup>64</sup> *Ibid.*, cf. 17.

<sup>65</sup> *Ibid.*, cf. 18.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 21.

<sup>67</sup> *Ibid.*, cf. 18.

<sup>68</sup> *Ibid.*, cf. 18.

también de todos los acontecimientos primordiales a cuya base el hombre «ha llegado a ser lo que es hoy, es decir, un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar para vivir, y que trabaja según ciertas reglas».<sup>69</sup> Otros acontecimientos han tenido lugar hasta después de estos sucesos primordiales y el hombre como tal es su resultado directo.<sup>70</sup> Mientras que el hombre moderno se cree constituido por la Historia irreversible —la que además no se siente obligado a conocer en su totalidad— el hombre de las sociedades arcaicas se proclama como el resultado de cierto número de acontecimientos míticos los que está obligado a rememorar y reactualizar periódicamente a través de los ritos.<sup>71</sup> La importancia del mito consiste en su potencia de ofrecer al hombre una explicación del Mundo y de su propia existencia: «soy tal como soy porque una serie de acontecimientos tuvieron lugar antes de mí».<sup>72</sup> Las naciones arcaicas evocan estos acontecimientos, porque es el momento cuando se formaron los principios de su cultura y tratan de preservarlos como lo más preciado. Se trata *del mito del eterno retorno* donde la comunidad recupera sus «fuentes», revive sus «orígenes» para renovarse en su totalidad.<sup>73</sup> Cierta pensamiento mítico perdura hasta nuestros tiempos. Incluso en el mundo moderno el «origen» disfrutaba de un prestigio casi mágico. En toda la Europa central y sudoriental la búsqueda de «origen noble» levanta una verdadera pasión por la historia nacional, sobre todo por las fases más antiguas.<sup>74</sup>

Por otro lado tenemos el concepto moderno del mito donde su papel cumple política, ideología, situación económica, etc. Se trata de una mitificación o mejor dicho mistificación en el sentido de cómo ciertas capas de la sociedad vacían el verdadero contenido de los fenómenos sociales (su objetivo contexto histórico y social) para reemplazarlo después con

---

<sup>69</sup> ELIADE, «Mito y realidad», 23.

<sup>70</sup> *Ibid.*, cf. 24.

<sup>71</sup> *Ibid.*, cf. 25-26.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>73</sup> *Ibid.*, cf. 49.

<sup>74</sup> *Ibid.*, cf. 201.

contenidos ideológicos al fin de justificar de esta manera cierto orden social y la distribución del poder.<sup>75</sup> Tal mitificación luego lleva a la formación de los arquetipos. Para demostrar este nivel del mito me apoyo en el libro de Roger Bartra, *La jaula de la melancolía* en la parte donde trabaja con los mitos del «alma mexicana». Según él en la sociedad mexicana existen dos conceptos diferentes que forman el arquetipo de la mujer mexicana. En realidad se trata de «dos encarnaciones de un mismo mito original» que por un lado representa la Virgen de Guadalupe —madre que protege a los desamparados y se destaca por sus virtudes— y por otro lado, la Malinche —la madre violada y fecunda.<sup>76</sup> El problema consistió en cómo agarrar el culto a la Madre Virgen de Cristo en el ámbito mexicano. La mujer era tradicionalmente vista por el cristianismo como «el espectro del pecado y de la culpa heredada».<sup>77</sup> Así la sociedad mexicana frustrada por la situación en la que se encontraba sobre todo tras terminar el conflicto armado de la Revolución encontró el nido de sus problemas en Malintzin, conocida como doña María o la Malinche. La Malinche pasó en la leyenda mexicana como «la Gran Prostituta pagana» que fue amante de Hernán Cortés y se ha convertido en el símbolo de la traición femenina.<sup>78</sup> En la leyenda negra sobre la Malinche —con la que trabaja en su obra incluso Carlos Fuentes— se puede observar cómo se ocultan los hechos históricos reales, es decir, la verdadera situación histórica a provecho de la idea de nación que quiere justificarse de alguna manera su situación. El hecho histórico de que la Malinche apoyó a los españoles para liberarse del despotismo de los Tenochcas (Aztecas) y que en realidad no tenía otra posibilidad para salvarse la vida, se desechó para dar lugar a la idea de que la Malinche traicionó a su patria.<sup>79</sup> Como hemos señalado más arriba las naciones siempre trataban de

---

<sup>75</sup> Markéta RIEBOVÁ. *Básník a kronikář: Reflexe hispanoamerické skutečnosti v prozaických textech Octavia Paze a Carlose Monsiváise* (disertační práce), Praha: FFUK, 2010.

<sup>76</sup> Roger BARTRA, *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*, México: Grijalbo, 1996, cf. 171-172.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 177.

<sup>78</sup> BARTRA, «La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano», 178.

<sup>79</sup> *Ibid.*, cf. 179.

buscar su «origen». También México tuvo necesidad de crear una patria originaria con sus héroes y sus traidores. Así a Malintzin le fue atribuido el papel de encarnar la deslealtad y la infidelidad y se le convirtió en el símbolo de la vergüenza y traición.<sup>80</sup> La Malinche cumple el rol de una «Eva mexicana» inventada por la cultura nacional «para que el mexicano tenga compañera en su expulsión del paraíso».<sup>81</sup> Esta dualidad femenina penetra toda la cultura mexicana donde la Virgen de Guadalupe desempeña la función de la madre amada, de la mujer limpia y venerable al contrario de la Malinche que representa una mujer lasciva, heredera de una antigua traición femenina. Es el macho mexicano quien ha inventado una mujer ideal que en su personaje logra componer los dos arquetipos, es decir, la mujer que «debe fornicar con desenfreno gozoso y al mismo tiempo ser virginal y consoladora».<sup>82</sup> La creación de este arquetipo femenino tiene vastas consecuencias en la sociedad mexicana. Impidió la construcción de personajes femeninos complejos y «vivos». Las figuras femeninas siempre representan unos modelos prefijados, parecen unas mitologías, unos modelos previos sin propia vida y evolución.

Fuentes fue acusado por algunos críticos de utilizar en su obra este nivel del mito y de la creación de los estereotipos en la sociedad mexicana. La mayor crítica de su obra viene sobre todo por parte de José Joaquín Blanco y su reflexión llamada *Fuentes: El muralismo narrativo y la identidad tropical*.<sup>83</sup> Blanco critica que los hechos históricos son en la obra de Fuentes superados por su invención y simbolismo apoyado por su visión tropológica. Lo compara con un extranjero que está en un viaje turístico y capta los problemas mexicanos superficialmente, hecho que ennegrece más a México. Sobretropicaliza a México al fin de

---

<sup>80</sup> BARTRA, «La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano», cf. 179.

<sup>81</sup> *Ibid.*, 181.

<sup>82</sup> En el caso de *La muerte de Artemio Cruz* este papel arquetípico cumple Regina.

<sup>83</sup> José Joaquín BLANCO, *Fuentes: el muralismo narrativo y la identidad tropical*, en *Crónica literaria: Un siglo de escritores mexicanos*, México: Cal y Arena, 1996. Todas las citas en este párrafo vienen de este texto.

encontrar o inventar en él los «espacios pasionales, primitivistas, salvajes, esquizofrénicos o surrealistas que buscan las culturas urbanas e industriales». Le reprocha a Fuentes que presenta los países tropicales como si no tuvieran historia real sino puras mitologías. Como si estuvieran sujetos a su prehistoria mágica, a sus ritos y metáforas religiosas. Al mexicano lo presenta como un personaje mediocre, «un lodazal de mezquindades», un incapacitado para dirigir su destino, un prisionero de las intenciones que lo sobrepasan. Para Fuentes todos los mexicanos carecen de vida privada, tienen solo una historia colectiva de su patria. En este concepto, según Blanco, Fuentes luego construye personajes de sus obras como arquetipos. Los problemas individuales nacen y desaparecen en la mitología colectiva. La historia de su país natal y la vida de los personajes son solo una alegoría «salvaje, arrebatada, despeñada, garabateada y apocalíptica de la frustración nacional». Así, según la crítica, Fuentes enfrentándose con los dos niveles del mito —por una parte, el verdadero pasado colonial de México y por otra parte, su interpretación ideológica— opta por la ideología. Apoyándose en las ideas de Octavio Paz sobre la identidad mexicana crea cierta imagen de México y sus habitantes sin tomar en consideración situaciones históricas concretas. Si tal acusación tiene su justificación o no vamos a ver a lo largo del análisis la obra.

El tema de los mitos y sus transformaciones es para la literatura mexicana muy importante. Christopher Dominguez Michael destaca como los principales traumas que se convirtieron en grandes mitos de la sociedad mexicana «el campesino, la nación ante el espejo y la desolación ante la lucha revolucionaria».<sup>84</sup> Según él los mexicanos viven encerrados dentro de estos mitos nacionales cuya fuerza y peso es inmenso. El tema clave de la literatura mexicana es, entonces, ¿cómo agarrarlos? En el proceso de la modernización de la literatura mexicana se puede observar el paso desde la desesperación oscura representada por Juan

---

<sup>84</sup> Christopher DOMINGUEZ MICHAEL, «Notas sobre mitos nacionales y novela mexicana (1955-1985)», *Revista Iberoamericana*, (vol. LV, Julio-Diciembre, N. 148-149, 1989): 921-922.

Rulfo quien eleva al campo mexicano a las dimensiones trágicas, hacia la perspectiva e ironía representada por Carlos Fuentes. Desde este punto de vista Fuentes se muestra un gran innovador. En la parte siguiente vamos a ver cómo Fuentes compone los elementos particulares dentro de la historia con la intención de captar la realidad en la multiplicidad de sus perspectivas. Vamos a ver cómo la representación literaria de la historia tiende paulatinamente hacia la mitificación, hecho que se refleja bien en el concepto de la Revolución Mexicana que Fuentes trata en su obra. Otro tema importante es cómo el autor crea la metáfora de Hispanoamérica y cómo trabaja con los arquetipos que resultan ser el producto de la inevitable generalización de los acontecimientos pasados. Aquí hay que señalar que Fuentes considera los arquetipos mexicanos muy importantes y les sirven como un «filtro» a través del que observa la historia.

### **3 VISIÓN TROPOLÓGICA DE LA REALIDAD EN LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ**

El uso de los modos tropológicos, sobre todo de la ironía y la introducción de los mitos influye todos los elementos de la obra. Vamos a ver cómo tal visión influye la representación histórica de la Revolución Mexicana, el personaje del héroe y la caracterización de las mujeres.

#### **3. 1. Mitificación de la Revolución Mexicana**

Aunque la Revolución Mexicana como sustrato histórico de la obra no es importante por sí misma, sirve para crear el contexto de los acontecimientos y como vamos a ver más tarde también de la visión arquetípica de Fuentes. Desde entonces, para entrar al tema introduzco algunas informaciones históricas obtenidas de los trabajos de historiadores Carlos Malamud y Daniel Cosío Villegas.

Las ansias transformadoras en casi todos los países latinoamericanos a finales del siglo XIX eran enormes. Se debía dejar atrás la arcaica organización económica y social heredada del imperio español. México debía abandonar su condición de país eminentemente rural y atrasado para convertirse en una moderna nación capitalista. Porfirio Díaz, conocido como un «tirano honrado», se proclamó el restaurador del orden.<sup>85</sup> Los porfiristas veían el camino hacia el capitalismo en la europeización del país teniendo en cuenta también el modelo norteamericano. La relativa paz durante el porfiriato aseguró ciertos logros económicos. Sin embargo, gran parte del programa modernizador se financió con las inversiones extranjeras.

---

<sup>85</sup> Carlos MALAMUD, *América Latina, siglo XX: La búsqueda de la democracia*, Madrid: Editorial Síntesis, 1992, 79.

Además existían grandes desequilibrios entre varios grupos sociales y regiones, problema que pasó a ser una causa del futuro conflicto. El gobierno fue apoyado por los terratenientes e Iglesia. Según Carlos Malamud el régimen no se diferenciaba mucho de los distintos sistemas oligárquicos. Díaz se rodeó de un grupo de jóvenes tecnócratas conocidos posteriormente como «científicos» influidos por las ideas del liberalismo y posteriormente del positivismo francés. Paulatinamente empezaron a crearse numerosos grupos políticos opositores que fueron antecedentes ideológicos de la Revolución Mexicana. Uno de los primeros que salió en la oposición fue Francisco Madero, futuro líder revolucionario. Madero quería acabar con las reelecciones de Díaz y creó el Partido antirreeleccionista por lo que pasó por la cárcel y el destierro. El Plan de San Luis Potosí —cuyo objetivo fue además de las reivindicaciones políticas el reclamo de la devolución de las tierras a los campesinos que habían sido privados ilegalmente de ellas— fue un fermento de la revolución maderista. El 20 de noviembre de 1910 Madero desde su refugio texano de San Antonio llamó a la revolución contra el porfiriato.<sup>86</sup> El programa del Plan de San Luis Potosí, con el lema: «Sufragio efectivo. No reelección.»<sup>87</sup>, atrajo también otros movimientos campesinos. Uno de ellos fue el movimiento del sur del estado de Morelos liderado por Emiliano Zapata. Sin embargo, el principal foco revolucionario se hallaba en el norte del país. Allí se encontraban Pascual Orozco y Pancho Villa que se convirtieron en importantes caudillos de las masas campesinas. La victoria de los maderistas fue rápida. En poco tiempo se conquistó Chihuahua, Baja California y Veracruz y en el marzo de 1911 cayó Ciudad Juárez.<sup>88</sup> Después de pocos días se produjo la renuncia del dictador, que salió hacia Europa. El derrumbe del porfiriato permitió el acceso de Madero a la presidencia. Sin embargo, muy pronto comenzaron las disputas entre distintos grupos revolucionarios. El problema fue sobre todo que Madero incorporó en su gobierno a los

---

<sup>86</sup> MALAMUD, «América Latina, siglo XX: La búsqueda de la democracia», cf. 82-83.

<sup>87</sup> Daniel COSÍO VILLEGAS et al., *Historia mínima de México*, México: El Colegio de México, 1998, 140.

<sup>88</sup> MALAMUD, «América Latina, siglo XX: La búsqueda de la democracia», cf. 83.

hombres del antiguo régimen. La expresión del desacuerdo más clara fue el alzamiento de Emiliano Zapata. Sus objetivos no fueron puramente políticos sino aparecieron también nuevos puntos de vista sobre lo que debería ser la Revolución.<sup>89</sup> Además el clima de la inseguridad no venía bien a los dueños del poder económico para los que la paz y la seguridad del régimen porfiriano era esencial para su existencia y prosperidad.<sup>90</sup> Madero se mostró incapaz de ordenar el país y finalmente fue asesinado. Lo sustituyó Victoriano Huerta. Sin embargo, por la manera sangrienta de tomar el poder y por el hecho de que resultó incapaz para responder a los problemas que se vivían, fue derrocado por el grupo revolucionario acaudillado por Venustiano Carranza cuyo objetivo fue restaurar el orden constitucional roto por el golpe huertista. En 1914 Victoriano Huerta, tras cometer numerosos crímenes y meter el país en graves conflictos internacionales, abandonó definitivamente el país.<sup>91</sup> Para el gobierno de Carranza el problema más urgente fue el problema agrario más el hecho de que la sociedad mexicana era muy variada con necesidades muy distintas. Aparte de la necesaria reforma agraria, Carranza quería evitar el paso al militarismo. Sin embargo, fue destruido por las fuerzas revolucionarias que no querían seguir este rumbo. Lo fundamental en el gobierno de Carranza fue la Constitución de 1917 que, entre otras cosas, trató de institucionalizar la Revolución, dándole el marco legal e institucional necesario.<sup>92</sup> Así la Revolución se convirtió en un peso que los mexicanos llevaban en sus lomos aún de ya haber sido terminado el conflicto. Diez años después de iniciada la Revolución, Madero, Zapata y Carranza como las tres figuras más representativas de su primera etapa, ya no existían. Desde entonces se puede hablar de la etapa de la reconstrucción nacional.<sup>93</sup> En 1920 México pareció pasar a una etapa de paz. El puesto del presidente de la República lo ocupaba Obregón, uno de los militares más

---

<sup>89</sup> COSÍO VILLEGAS et al., «Historia mínima de México», cf. 141.

<sup>90</sup> *Ibid.*, cf. 142.

<sup>91</sup> COSÍO VILLEGAS et al., «Historia mínima de México», cf. 143.

<sup>92</sup> MALAMUD, «América Latina, siglo XX: La búsqueda de la democracia», cf. 86.

<sup>93</sup> *Ibid.*, cf. 146.

brillante. Su poder salía del hecho de ser un caudillo victorioso. Su soporte principal era aún el de los armas, cosa que debería cambiarse. La idea era dar satisfacción a las necesidades y aspiraciones de los campesinos y los obreros quienes después podrían identificarse con él y apoyarlo.<sup>94</sup> Se ponía en marcha la Reforma Agraria que ya no podía esperar. Era necesaria la redistribución de la tierra —abandonar el latifundismo y crear pequeñas propiedades— que constituyó la base fundamental de una economía más compleja y productiva. Este hecho permitió establecer una alianza estrecha entre el Estado naciente y los hombres del campo.<sup>95</sup> Sin embargo, los cambios sociales eran muy lentos. En 1924 ocupaba la presidencia Plutarco Elías Calles. Era, entre otras cosas, la época cuando Iglesia salió contra las reformas e intentó cerrar el paso a la libertad de pensamiento y educación. Entre 1926 y 1929 se produjeron las guerras cristeras, un conflicto armado entre el gobierno del presidente Plutarco Elías Calles que quería continuar con las leyes secularizadoras y los religiosos católicos.<sup>96</sup> Para poner fin a una situación poco favorable a la tranquilidad pública, Calles creó el Partido Nacional Revolucionario (PNR) que juntaba a los jefes militares y a los caudillos regionales que eran partidarios del régimen.<sup>97</sup> Calles se convirtió en el jefe máximo del nuevo partido. El PNR fue capaz de unir bajo su nombre distintas organizaciones y grupos sociales que activamente participaron en el proceso revolucionario. En 1928 fue asesinado Obregón.<sup>98</sup> En diciembre de 1933 emprendió una gran campaña electoral Lázaro Cárdenas que se convirtió en nuevo presidente de México.<sup>99</sup> Su partido pudo contar con enorme sector de clase media, producto

---

<sup>94</sup> MALAMUD, «América Latina, siglo XX: La búsqueda de la democracia», cf. 148.

<sup>95</sup> *Ibid.*, cf. 148.

<sup>96</sup> Era la reacción al anticlericalismo de la Constitución de 1917 que «establecía una política que negaba la personería jurídica a las iglesias, subordinaba a éstas a fuertes controles por parte del Estado, prohibía la participación del clero en política, privaba a las iglesias del derecho a poseer bienes raíces, desconocía derechos básicos de los “ministros del culto” e impedía el culto público fuera de los templos» <[http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra\\_Cristera](http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_Cristera)>. [Consulta: 21/3/2012].

<sup>97</sup> MALAMUD, «América Latina, siglo XX: La búsqueda de la democracia», cf. 86.

<sup>98</sup> COSÍO VILLEGAS et al., «Historia mínima de México», 151.

<sup>99</sup> *Ibid.*, cf. 152.

de la propia Revolución que se hallaba situada fundamentalmente en la burocracia.<sup>100</sup> En esta época México sufrió la amenaza de una invasión extranjera con el fin de liquidar el peligro de comunismo en México.<sup>101</sup> Es que Cárdenas fue el presidente de la orientación fuertemente pro-socialista mientras que bajo la presidencia de sus sucesores, Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán, se produjo un fuerte giro de México hacia la derecha y la política neocolonial. El gobierno de Miguel Alemán quería corregir el rumbo de los regímenes anteriores que trataban de repartir una escasa casi inexistente riqueza. Entonces, lo importante en ese tiempo era crear la riqueza porque sólo así se podía ir más allá de la Revolución. Sin embargo, de esta manera México podía quedar prisionero de los grandes intereses económicos.<sup>102</sup> El tema de la Revolución Mexicana es mucho más complejo y según algunos fuentes se determina como el final de la era revolucionaria hasta el año 1968 cuando se celebraron en México los Juegos Olímpicos. Sin embargo, yo no voy a desarrollar más el tema. Esta ojeada al pasado me sirve para mostrar en la obra de Fuentes dónde la Revolución aparece mitificada y dónde tiene la base real.

La admiración de Europa y de los vecinos norteamericanos y el anhelo de ser como ellos, la ansiedad de abandonar su condición y convertirse en representantes de una moderna nación capitalista dejando atrás su pasado colonial, fueron ideas que a finales del siglo XIX realmente expresaban la postura de los países latinoamericanos. Lo mismo podemos observar en el personaje de Artemio. Aunque en realidad esta postura era más ambigua, es decir, una especie de amor-odio, por parte de los «nuevos ricos» prevalecía el desprecio por su propio país y la admiración por los vecinos norteamericanos junto con la desesperación por ser «sólo» pobres mexicanos además sin posibilidad de cambiarlo.

---

<sup>100</sup> COSÍO VILLEGAS et al., «Historia mínima de México», cf. 153.

<sup>101</sup> *Ibid.*, cf. 154.

<sup>102</sup> *Ibid.*, cf. 156.

Este sentimiento ilustra bien la cita siguiente:

«Tú te sentirás satisfecho de imponerte a ellos; confiésalo: te impusiste para que te admitieran como su par: pocas veces te has sentido más feliz, porque desde que empezaste a ser lo que eres, desde que aprendiste a apreciar el tacto de las buenas telas, el gusto de los buenos licores, el olfato de las buenas lociones, todo eso que en los últimos años ha sido tu placer aislado y único, desde entonces clavaste la mirada allá arriba, en el norte, y desde entonces has vivido con la nostalgia del error geográfico que no te permitió ser en todo parte de ellos: admiras su eficacia, sus comodidades, su higiene, su poder, su voluntad y miras a tu alrededor y te parecen intolerables la incompetencia, la miseria, la suciedad, la abulia, la desnudez de este pobre país que nada tiene; y más te duele saber que por más que lo intentes, no puedes ser como ellos, puedes sólo ser una calaca, una aproximación [...]»<sup>103</sup>

El hecho de que en los gobiernos muchas veces permanecían los hombres del antiguo régimen más los reemplazos rápidos de los representantes del gobierno indican la situación caótica de la Revolución cuyo objetivo con el tiempo resultó ser poco claro. Inicialmente el motivo de la Revolución fue el reparto de tierra que estaba en manos de grandes latifundistas entre pequeños campesinos. Sin embargo, el levantamiento campesino encabezado por los famosos caudillos revolucionarios se convirtió en una sangrienta guerra civil. En el libro encontramos pasajes que transmiten informaciones históricas sobre las luchas revolucionarias incluyendo los nombres de sus principales líderes, por ejemplo cuando Artemio cae en la prisión de los villistas:

«Quizás sólo los hombres de Pancho Villa han cruzado esta tierra, pensó, y por eso pudieron ganar, antes, ese rosario de victorias guerrilleras que quebraron el espinazo de la dictadura. Maestros de la sorpresa, del cerco, de la fuga veloz después del golpe. Todo lo contrario de su escuela de armas, la del general Álvaro Obregón, que era la de la batalla formal, en llano abierto, con dispositivos exactos y maniobras sobre terreno explorado».<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> FUENTES, «La muerte de Artemio Cruz», 32.

<sup>104</sup> *Ibid.*, 174.

Fuentes nos muestra varios puntos de vista de los acontecimientos revolucionarios de manera cómo los recuerdan distintos personajes. Por ejemplo, la horrorosa verdad de la guerra nos la acerca mediante los recuerdos del yaqui que estaba con Artemio y Gonzalo Bernal en la prisión esperando la muerte. Recuerda:

«De cómo el gobierno les quitó las tierras para dárselas a unos gringos. De cómo ellos pelearon para defenderlas y entonces llegó la tropa federal y empezó a cortarles las manos a los hombres y a perseguirlos por el monte. De cómo subieron a los jefes yaquis a un cañonero y desde allí los tiraron al mar cargados de pesas. [...] De cómo tuvieron que marchar hasta Yucatán y las mujeres y los viejos y los niños de la tribu se iban quedando muertos. Los que lograron llegar a las haciendas henequeras fueron vendidos como esclavos y separados los esposos de sus mujeres. De cómo obligaron a las mujeres a acostarse con los chinos, para que olvidaran su lengua y parieran más trabajadores... »<sup>105</sup>

Se puede ver que con el tiempo los ideales del principio de la Revolución se desvanecieron en el provecho de unos pocos para enriquecerse y subir en la escala social y al final de la Revolución se demostró que la marginación campesina persistía. Todo esto fomenta la idea de Fuentes sobre la revolución corrompida sin objetivo concreto. En el libro habla también de los «nuevos ricos», la clase que fue verdaderamente producto de la Revolución. Nos presenta a Artemio como representante de esta clase surgida de la rebeldía y de la violencia. Muestra el materialismo de su protagonista como el atributo de toda la clase media. La posesión de las cosas parece ser la única seguridad, el único deleite en ese mundo corrupto y podrido:

«¿Quién tendrá la honradez de decir, como yo lo digo ahora, que mi único amor ha sido la posesión de las cosas, su propiedad sensual? Eso es lo que quiero. La sábana que acaricio. Y todo lo demás, lo que ahora pasa frente a mis ojos. Un piso de mármol italiano, vetado de verde y negro. Las botellas que conservan el verano de aquellos lugares. Los cuadros viejos [...] Tierra. Tierra que puede traducirse en dinero. [...]»<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> FUENTES, «La muerte de Artemio Cruz», 188.

<sup>106</sup> *Ibid.*, 138.

Es símbolo de los que se aprovecharon de la Revolución para subir en la escala social, producto de la conquista militar y religiosa, de la herencia colonial, del viejo sistema.

«Artemio Cruz. Así se llamaba, entonces, el nuevo mundo surgido de la guerra civil; así se llamaban quienes llegaban a sustituirlo. [...] Desventurado país que a cada generación tiene que destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores».<sup>107</sup>

Encarna la Revolución corrompida, el derrumbe de los ideales y la doble cara de México: «En este paisaje “tan lejano de lo que fue y tan lejano de lo que quiere ser”, cada nuevo día se asemeja siempre al anterior, “de conversación difícil, de preguntas y respuestas ociosas”».<sup>108</sup>

Las alusiones a la Revolución penetran todo el libro. Están escondidas en los diálogos, en los pensamientos de los personajes o en las escenas cuando Artemio está recordando sus años de lucha.

Artemio está descrito en el principio como un joven enamorado que no está interesado en las pretensiones revolucionarias. Está absorto por la necesidad física del amor:

«Nunca comprendió por qué, al tocar los cascos de su caballo el primer terreno llano, bajó la cabeza y perdió la noción de la tarea concreta que le había sido encomendada. La presencia de sus hombres se desvaneció, junto con el sentimiento firme de alcanzar un objetivo y en su lugar apareció esa ternura, ese plañir interno por algo perdido, ese deseo de regresar y olvidarlo todo entre los brazos de Regina».<sup>109</sup>

Lo único que quiere es estar con su amor Regina. Le interesa sólo sobrevivir, salvar su cuerpo para ella por lo que había dejado morir incluso a uno de sus soldados y huyó a fin de su propia salvación. La cita demuestra su sentimiento vital y representa a los que no están incluidos verdaderamente dentro de la batalla, los que se unen a «la bola» sin pensar no con conciencia

---

<sup>107</sup> FUENTES, «La muerte de Artemio Cruz», 55.

<sup>108</sup> Maria Aparecida DA SILVA, «Memoria del deseo y deseo de memoria en *La muerte de Artemio Cruz*», <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cfuentes.html>>. [Consulta: 21/2/2012].

<sup>109</sup> FUENTES, «La muerte de Artemio Cruz», 72.

clara de sus objetivos. En realidad la mayoría fue reclutada de manera violenta y contra su voluntad, por lo que muy a menudo morían más temprano que habían comprendido los objetivos de la Revolución.

Artemio parece sólo un espectador en medio de las luchas revolucionarias, además cobarde.

«[...] Pero él ya vio, al encender el cigarro, todo el dolor en el rostro del mayor y bajó la cabeza. Lo tenía merecido. Sabrían la verdad de su desertión durante la batalla y le arrancarían las insignias. Pero no sabrían la verdad entera: no sabrían que quiso salvarse para regresar al amor de Regina, ni lo entenderían si lo explicara. Tampoco sabrían que abandonó ese soldado herido, que pudo salvar esa vida. El amor de Regina pagaría la culpa del soldado abandonado. Así debía ser. Bajó la cabeza y creyó que por primera vez en su vida sentía vergüenza».<sup>110</sup>

Se subraya lo absurdo de la Revolución. Artemio llegó a ser un héroe sin su propio esfuerzo o intención, sólo por estar en buen lugar en buen momento y guardarse la verdad para sí mismo. Calló y dejó las cosas a su destino. «Le debemos la vida, teniente. Usted y sus hombres detuvieron el avance. El general le hará un recibimiento de héroe . . . Artemio . . . ¿Puedo llamarlo Artemio?»<sup>111</sup> Las Primeras etapas de su lucha en la Revolución eran ingenuas, marcadas por su primer amor idílico hacia Regina, lo mismo que los principios de la Revolución que también eran idílicos con motivos claros y llenos de esperanza. Sin embargo, después de la muerte de Regina algo cambió en él:

«Ya no era el caballo del hombre herido, del hombre dudoso que esa tarde atravesó la montaña. Era otro caballo: entendió. Agitó la crin para que él entendiera: contaba con una montura de guerra, tan furiosa y veloz como su jinete».<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> FUENTES, «La muerte de Artemio Cruz», 78.

<sup>111</sup> *Ibid.*, 78.

<sup>112</sup> *Ibid.*, 83.

Artemio representa a todos los que sin querer fueron involucrados en la revolución. Un hecho que les cambió la vida para siempre. La idea de Fuentes sobre la presencia permanente de la Revolución en la vida cotidiana de sus protagonistas también tiene su justificación real. La existencia de PRI, que todavía tiene influencia en la vida política de México, demuestra que la Revolución es realmente algo muy arraigado en la vida de los mexicanos. La institucionalización de la Revolución en la vida cotidiana, aún después de que el conflicto se ha acabado, está expresada bien en el libro mediante las palabras de Don Gamaliel Bernal: «A veces me parece que la falta de sangre y de muerte nos desespera. Es como si sólo nos sintiéramos vivos rodeados de destrucción y fusilamientos».<sup>113</sup> La lucha constante cambia los caracteres de la gente y los convierte en máquinas sin sentimientos. Todos ya están cansados de seguir peleando, la gente está perdiendo emociones. Como ejemplo nos sirven los personajes de Artemio y el capitán Zagal:

«Ninguno de los dos tenía sentimientos. Eso cada cual, en su bando, lo había perdido, limado por los hechos cotidianos, por el remache sin tregua de su lucha ciega. Habían hablado automáticamente, sin comprometer sus emociones. Zagal solicitaba la información y daba la oportunidad de escoger entre la libertad y el paredón, el prisionero negaba la información: pero no como Zagal y Cruz, sino como engranajes de dos máquinas de guerra opuestas».<sup>114</sup>

El cansancio y la desesperación del México revolucionario nos lo proporcionan las palabras del capitán Zagal hablando con Artemio:

«Estamos cansados. Son muchos años de pelear, desde que nos levantamos contra don Porfirio. Luego peleamos con Madero, luego contra los colorados de Orozco, luego contra los pelones de Huerta, luego contra ustedes los carranclanes de Carranza. Son muchos años. Ya nos cansamos. Nuestras gentes son como lagartijas, van tomando el color de la tierra, se meten a las chozas de donde salieron, vuelven a vestirse de peones y vuelven a esperar la hora de seguir peleando, aunque sea dentro de cien años».<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> FUENTES, «La muerte de Artemio Cruz», 42.

<sup>114</sup> *Ibid.*, 183

<sup>115</sup> *Ibid.*, 182.

Se puede ver que *La muerte de Artemio Cruz* se apoya en el contexto histórico y hay cosas que tienen su justificación real. Sin embargo, Fuentes en su intento de captar la realidad en su complejidad debió inevitablemente acudir a esquematizar y a crear imágenes generales. Levanta los acontecimientos históricos a nivel metafórico sin tomar en consideración condiciones históricas concretas. No obstante, esto es su modo de ver las cosas: utiliza su protagonista como un modelo que debe comportarse de cierta manera para cumplir el deber de representar las ideas del autor. Así crea de Artemio un personaje arquetípico que encarna toda la nación y su historia y a través de él observa los acontecimientos históricos. Artemio abarca la Revolución corrompida sin objetivos e ideales concretos (a pesar de que al principio los tenía, es decir, la reforma agraria y vaga justicia social), representa a los «nuevos ricos» y su podredumbre e incluso toca el tema de la identidad mexicana que vamos a ver en la parte siguiente.

### 3. 2. Personaje literario de Artemio Cruz

#### 3. 2. 1. «La Chingada»

En la obra aparece el gran mito mexicano que tiene su origen en la historia más remota de la conquista de México. En los recuerdos de Artemio aparecen alusiones a su madre, una mulata llamada Isabel Cruz o Cruz Isabel, cuyo nombre en realidad se desconoce. Isabel Cruz cumple un papel muy importante en la obra. Es símbolo de la mítica imagen materna de «La Chingada». Según Octavio Paz la Chingada es la Madre, pero «no una Madre de carne y hueso, sino una figura mítica».<sup>116</sup> La Chingada es una representación de la maternidad. Según el principio de «lo abierto» y «lo cerrado»<sup>117</sup>, la Chingada es «la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza».<sup>118</sup> Cada mujer, aun la que se da voluntariamente es desgarrada, chingada por el hombre. La Chingada como representación de la Madre violada se asocia con la Conquista. Allí es donde tiene sus orígenes. La violación se comprende no sólo en el sentido histórico sino también físico y psíquico. Como símbolo y origen de La Chingada se determina doña Malinche, la amante de Hernán Cortés. Doña Malinche o doña Marina, «se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles».<sup>119</sup> Según la interpretación de Octavio Paz se entrega voluntariamente a Cortés encarnando así lo abierto, lo chingado. Sin embargo, Malinche en realidad no tenía otra posibilidad. Tomando en consideración el contexto histórico (que hemos visto en la parte sobre los mitos) eso era la única opción para salvarse la vida. Precisamente aquí se puede ver la simplificación de los acontecimientos históricos que por sí mismo eran mucho más

---

<sup>116</sup> Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*, Ciudad de México: FCE, 1982, 68.

<sup>117</sup> *Ibid.*, 70. Octavio Paz viene con la idea de lo «cerrado» y lo «abierto». «Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerme ante el exterior. La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra. La idea de violación rige oscuramente todos los significados.»

<sup>118</sup> PAZ, «El laberinto de la soledad», 72.

<sup>119</sup> *Ibid.*, 77-78.

complejos. Los mexicanos repudian a la Malinche porque les recuerda su origen corrupto, sin embargo, de esta manera repudian a la vez su pasado. Vinculado a su origen viene la idea de los mexicanos como «hijos de la Chingada», es decir bastardos sin orígenes y sin futuro. Artemio como producto de violación es símbolo del verdadero «hijo de la Chingada»: encarna este mito y evoca los orígenes de todos los mexicanos. Existen muchas palabras derivadas de esta palabra probablemente de origen azteca,<sup>120</sup> pero todas significan la misma idea del fracaso, burla y violencia. La chingada es el «signo del nacimiento, amenaza y burla, [...]».<sup>121</sup> Representa a todos los mexicanos como hijos de esta palabra: «nacidos de la chingada, muertos en la chingada, vivos por pura chingadera: vientre y mortaja, escondidos en la chingada. [...] Eres hijo de los hijos de la chingada; serás padre de más hijos de la chingada».<sup>122</sup>

La chingada les impide incluso regresar hacia los orígenes y marchar hacia el futuro:

«¿a dónde vas con la chingada?  
oh misterio, oh engaño, oh nostalgia: crees que con ella regresarás a los orígenes: ¿a cuáles orígenes? [...] crees que con ella caminarás hacia adelante, te afirmarás: ¿a cuál futuro? no tú: nadie quiere caminar cargado de la maldición, de la sospecha, de la frustración, del resentimiento, del odio, de la envidia, del rencor, del desprecio, de la inseguridad, de la miseria, del abuso, del insulto, de la intimidación, del falso orgullo, del machismo, de la corrupción de tu chingada [...]»<sup>123</sup>

Es una cadena, define gran parte de la vida de los mexicanos y califica sus relaciones con su alrededor. La gente vive ultrajando a otros hombres y así se cierra el círculo:

---

<sup>120</sup> PAZ, «El laberinto de la soledad», 68. En los posibles significados de «la chingada» me inspiré en Octavio Paz y en Carlos Fuentes.

<sup>121</sup> FUENTES, «La muerte de Artemio Cruz», 142.

<sup>122</sup> *Ibid.*, 143.

<sup>123</sup> *Ibid.*, 143-144.

«[...] ¿a quién chingarás hoy, para existir?, ¿a quién mañana? ¿a quién chingarás: a quién usarás?: los hijos de la chingada son estos objetos, estos seres que tú convertirás en objetos de tu uso, tu placer, tu dominación, tu desprecio, tu victoria, tu vida: el hijo de la chingada es una cosa que tú usas [...]»<sup>124</sup>

Como una injusticia muere en manos de otra para repetirse de nuevo explica Ludivinia, la abuela de Artemio, en la historia de su propia familia:

«[...] ¿Qué? ¿Que nada podía durar? ¿Que aquella fuerza se fundaba en las puras galas, en una injusticia que debía perecer a manos de otra injusticia? ¿Que los enemigos a quienes mandamos fusilar para seguir siendo los amos; que los enemigos a quienes tu padre mandó cortar la lengua o las manos para seguir siendo el amo; que los enemigos a quienes tu padre arrebató las tierras para empezar a ser el amo pasaron un día victoriosos y prendieron lumbre a nuestras casa; pasaron un día y nos quitaron lo que no era nuestro, lo que teníamos por nuestra fuerza y no por nuestro derecho? [...]»<sup>125</sup>

### 3. 2. 2. Artemio, «Gran chingón»

Artemio no es un héroe, al contrario es un hombre pragmático. Quiere sobrevivir y, si es posible, sacar el provecho para sí mismo. En muchas escenas se nos muestra como un verdadero oportunista. En la escena con Gonzalo Bernal en la celda además aparece como un hombre duro. Esa escena es importante por la dicotomía entre lo abierto y lo cerrado. Gonzalo se muestra como un hombre de ideales, revela su interior a la hora de la muerte, muestra su miedo, su debilidad, se abre y cuenta a Artemio sus recuerdos y anhelos más íntimos. Sus ideales lo debilitan y lo condenan a la muerte. Al contrario Artemio es un hombre puramente práctico no debilitado por los ideales. Es fuerte y no se raja. Así Octavio Paz crea otra visión arquetípica del hombre mexicano que está en el mismo nivel como el origen violento y mestizo de Artemio tratado más arriba. Sin embargo, hay que advertir que Artemio nunca se ha podido permitir los ideales como Gonzalo debido a su posición social y condiciones de las que provino. A pesar de esto, representa lo cerrado: «Pues me cagan los cojones los que se

---

<sup>124</sup> FUENTES, «La muerte de Artemio Cruz», 145.

<sup>125</sup> *Ibid.*, 295.

abren sin que nadie les pida razón y más a la hora de la muerte. Quédese callado, mi licenciado, y dígame para sus adentros lo que quiera, pero a mí déjeme morir sin que me raje».<sup>126</sup> Esa escena representa también la idea de Octavio Paz sobre la división de la sociedad en fuertes y débiles. «Los fuertes —los chingones sin escrúpulos, duros e inexorables— se rodean de fidelidades ardientes e interesadas»,<sup>127</sup> que después les están sirviendo. Artemio con la inventada historia de la cárcel logra infiltrarse en el mundo de los grandes latifundistas. Representa «lo cerrado» lo que chinga, es decir el «Macho» el «Gran Chingón».<sup>128</sup> Su comportamiento expresa la idea de Octavio Paz que «en un mundo de chingones, de relaciones duras, presididas por la violencia y el recelo, en el que nadie se abre ni se raja y todos quieren chingar, las ideas y el trabajo cuentan poco».<sup>129</sup> Artemio, entonces, representa al verdadero macho, un producto de la Revolución que así presentaba a sus «hombres». Otro ejemplo del mito que surgió de la Revolución contiene el personaje de Gonzalo Bernal quien al contrario encarna puros ideales revolucionarios no corrompidos por pretensiones personales.

### 3. 2. 3. *Máscara*

El fenómeno de la máscara que Fuentes encarna en su protagonista está relacionado con lo anterior. Cuando Artemio trata de infiltrarse en el mundo de los grandes latifundistas y comienza a crear su nuevo mundo, intenta dejar atrás su pasado. Se pone la máscara que no expresa sólo su postura sino también la de los mexicanos en general: el deseo de abandonar su propio personaje y ser alguien otro. Reprimir su verdadero origen salvaje. Octavio Paz explica este fenómeno de la máscara como una consecuencia del largo período colonial. Los mexicanos como la gente dominada se pusieron una máscara sonriente o adusta debido al

---

<sup>126</sup> FUENTES, «La muerte de Artemio Cruz», 195.

<sup>127</sup> PAZ, «El laberinto de la soledad», 71.

<sup>128</sup> *Ibid.*, cf. 73.

<sup>129</sup> *Ibid.*, 71.

miedo y al recelo ante el señor y ante sus iguales. El uso de la violencia y el abuso de la autoridad de los poderosos más el escepticismo y la resignación del pueblo debido a las desilusiones posrevolucionarias completa esta explicación. Según Paz, solamente en la soledad los mexicanos se atreven despojar la máscara y ser ellos mismos.<sup>130</sup>

### 3. 2. 4. *Tema existencial*

Otro tema escondido en el personaje de Artemio está relacionado con su humanización que lleva consigo la obligación de elegir. Artemio es prisionero de esta necesidad: «[...] Que no te faltará, ni te sobrá, una sola oportunidad para hacer de tu vida lo que quieras que sea. Y si serás una cosa, y no la otra, será porque, a pesar de todo, tendrás que elegir. [...]»<sup>131</sup> El mismo Artemio subraya la fuerza de esta obligación que determinó el rumbo de su vida:

«No saben lo que costó. Ellas no tuvieron que decidir. En las manos. En los pies helados que ya no siento. Ellas no saben. Ellas no tuvieron que exponerlo todo.»<sup>132</sup>

«[...] imagínense en un mundo sin mi orgullo y mi decisión, imagínense en un mundo en el que yo fuera virtuoso, en el que yo fuera humilde [...] Yo les di la riqueza sin esperar recompensa, cariño, comprensión y porque nada les exigí, ustedes no han podido abandonarme, se han prendido a mi lujo, maldiciéndome como quizá no hubieran maldecido mi pobre sueldo envuelto en papel manila, pero obligadas a respetarme como no hubieran respetado mi mediocridad, ah viejas ojetas, viejas presumidas, viejas impotentes que han tenido todos los objetos de la riqueza y siguen teniendo la cabeza de la mediocridad [...]»<sup>133</sup>

De todo lo mencionado es cierto que Artemio no es un protagonista individual al contrario encarna toda la nación. Representa todo el México y su herencia:

---

<sup>130</sup> PAZ, «El laberinto de la soledad», cf. 64-65.

<sup>131</sup> FUENTES, «La muerte de Artemio Cruz», 33.

<sup>132</sup> *Ibid.*, 88.

<sup>133</sup> *Ibid.*, 119-120.

«[...] Traerás los desiertos rojos, las estepas de tuna y maguey, el mundo del nopal, [...], los sagrarios y los retablos, los colores y los relieves, la fe pagana de Tonantzintla y Tlacoahuaya, los nombres viejos de Teotihuacán y Papantla, de Tula y Uxmal: los traes y te pesan, son losas muy pesadas para un solo hombre: no se mueven nunca y las traes amarradas al cuello: te pesan y se te han metido al vientre: son tus bacilos, tus parásitos, tus amibas:  
tu tierra [...]  
herederás la tierra [...]  
aceptarán tu testamento: [...]  
[...] legarás este país; legarás tu periódico, los codazos y la adulación, la conciencia adormecida por los discursos falsos de hombres mediocres; legarás las hipotecas, legarás una clase destacada, un poder sin grandeza, una estulticia consagrada, una ambición enana, un compromiso bufón, una retórica podrida, una cobardía institucional, un egoísmo ramplón;  
les legarás sus líderes ladrones, sus sindicatos sometidos, sus nuevos latifundios, sus inversiones americanas, sus obreros encarcelados, sus acaparadores y su prensa, [...] tengan su México: tengan tu herencia [...]]»<sup>134</sup>

Artemio carece de vida propia, es predestinado para simbolizar toda la nación y su evolución cultural. Fuentes crea una visión del pueblo mexicano basado en los arquetipos más arraigados en la sociedad mexicana.

---

<sup>134</sup> FUENTES, «La muerte de Artemio Cruz», 271-274.

### 3. 3. Mujer

Las mujeres funcionan en el libro como otro elemento de apoyo que sirve a Fuentes para mostrar a su héroe desde otras perspectivas. Artemio es el hombre que busca a la Mujer entre varias mujeres, se busca a sí mismo en las mujeres y al mismo tiempo renuncia a ese encuentro.<sup>135</sup> La mujer representa «la Madre Tierra, el origen, la fuente de toda vida, la matriz primigenia, signo de regeneración y renacimiento. En ella el hombre encuentra felicidad, armonía, plenitud.» La vida de Artemio está marcada por «la búsqueda de la mujer original como signo del retorno al útero materno». Este hallazgo del hombre en la mujer «configura el mito de los orígenes del hombre americano. Ella es símbolo de su libertad y su posibilidad de ser».<sup>136</sup> Las mujeres en la vida de Artemio son como un puente entre el pasado y el presente. Representan distintas fases de su vida, siempre decisivas. Lo llenan de vida.

Se destaca sobre todo Regina. En las escenas con ella se ve el idealismo de su amor con esta soldadera joven.

«Cuando cerró los ojos, se dio cuenta de la infinidad amorosa de ese cuerpo joven abrazado al suyo: pensó que la vida entera no bastaría para recorrerlo y descubrirlo, para explorar esa geografía suave, ondulante, de accidentes negros, rosados. [...]»<sup>137</sup>

Regina, la mujer que lo amó cuando no tenía nada, cuando fue un soldado. Ella le llenaba de vida y de amor, le hizo olvidarse de las guerras, del horror cotidiano.

«Ese cuerpo no era de él: Regina le había dado otra posesión: lo había reclamado con cada caricia. No era de él. Era más de ella. Salvarlo para ella. Ya no vivían solos y aislados; ya habían roto los muros de la separación; ya eran dos y uno solo, para siempre. Pasaría la revolución; pasarían los pueblos y las vidas, pero eso no pasaría. Era ya su vida, la de ambos. [...]»<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> JARA C., «El mito y la nueva novela hispanoamericana A propósito de “La muerte de Artemio Cruz”», cf. 187.

<sup>136</sup> *Ibid.*, todas las citas aparecen en la misma página 207.

<sup>137</sup> FUENTES, «La muerte de Artemio Cruz», 63.

<sup>138</sup> *Ibid.*, 75.

La representación de Regina no corresponde con la realidad de estas soldaderas. Corresponde con la juventud del protagonista, sin embargo, Fuentes nos la presenta como un ser idealizado que en la memoria de Artemio se convierte en un personaje mítico del paraíso perdido. Artemio en su amor encuentra a sí mismo. Ella le enseñó imaginar cuando inventó el lugar de su encuentro:

« - ¿Dónde nos conocimos?  
« - ¿No recuerdas?  
« - Dímelo tú.  
« - ¿No recuerdas esa playa? Yo iba allí todas las tardes.  
« - Ya recuerdo. Viste el reflejo de mi rostro junto al tuyo.  
« - Recuérdalo: y ya nunca quise verme sin tu reflejo junto al mío.  
«Sí, recuerdo».<sup>139</sup>

En realidad Regina fue violada por Artemio en el dormitorio común de los oficiales «lejos del mar, dando la cara a la sierra espinosa y seca».<sup>140</sup> Para poder olvidar su experiencia inicial y «para que él se sintiera limpio, inocente, seguro del amor»,<sup>141</sup> se inventó esa escena. De esta manera creó un lugar mítico, un lugar que nunca existió, pero que les permitió empezar de nuevo, olvidar la realidad cruel de su primer encuentro. Así creó entre ellos un pacto secreto que les unía.

Regina simboliza con su cuerpo suave y moreno la tierra mestiza, la naturaleza salvaje —es libre, frágil y sumisa como ella. Se entrega plenamente a Artemio.

«[...] Las uñas hicieron un ruido de gato entre las sábanas; las piernas volvieron a levantarse, ligeras, para apresar la cintura del hombre [...] pero ella, como una gaviota, parecía distinguir por encima de las mil incidencias de la lucha y la fortuna, el movimiento de la marea revolucionaria».<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> FUENTES, «La muerte de Artemio Cruz», 81-82.

<sup>140</sup> *Ibid.*, 82.

<sup>141</sup> *Ibid.*, 81.

<sup>142</sup> DA SILVA, «Memoria del deseo y deseo de memoria en *La muerte de Artemio Cruz*», <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cfuentes.html>>. [Consulta: 21/2/2012].

En medio de las luchas revolucionarias es símbolo de «un remanso, de una tierra prometida, [...]».<sup>143</sup> Artemio incluso justifica su abandono de un soldado herido por el amor hacia Regina: «[...] quiso salvarse para regresar al amor de Regina [...]»<sup>144</sup> La muerte de Regina significa el fin de su idealismo inicial, el fin de una etapa de su vida. Artemio no es capaz de aceptar su muerte y desde entonces la está buscando en otras mujeres. Esta búsqueda es también un acto mítico: la búsqueda del paraíso perdido. Hay que subrayar que se trata de la representación de la mujer hecha únicamente por el hombre y para el hombre.

Tanto Regina como Catalina evocan la juventud de Artemio, su fuerza y coraje. Sin embargo, es también la época marcada por la desilusión de la Revolución. Importante es destacar la diferencia entre las dos mujeres. Cada una debe cumplir el papel distinto. Mientras que Regina es símbolo de liberación:

«Ella [Regina] se acercó a la ventana y la abrió. Permaneció allí, respirando, con los brazos abiertos, sobre las puntas de los pies. [...] Ascendió el olor de la panadería del pueblo y, de más lejos, el sabor de arrayanes enredados con la maleza de las barrancas podridas. Él sólo vio el cuerpo desnudo, de abrazos abiertos que querían, ahora, tomar las espaldas del día y arrastrarlo con ella a la cama.»<sup>145</sup>

Catalina con su hija Teresa simbolizan el aprisionamiento final:

«[...] se sientan de nuevo, al mismo tiempo, de espaldas a la ventana, para cerrarme el paso del aire, para sofocarme, para obligarme a cerrar los ojos y recordar cosas ya que no me dejan ver cosas, tocar cosas, oler cosas; maldita pareja [...]»<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> DA SILVA, «Memoria del deseo y deseo de memoria en *La muerte de Artemio Cruz*», <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cfuentes.html>>. [Consulta: 21/2/2012].

<sup>144</sup> FUENTES, «La muerte de Artemio Cruz», 78.

<sup>145</sup> DA SILVA, «Memoria del deseo y deseo de memoria en *La muerte de Artemio Cruz*», <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cfuentes.html>>. [Consulta: 21/2/2012].

<sup>146</sup> *Ibid.*

Catalina es símbolo de la estructura colonial, representa una vía de acceso a este mundo cerrado y casi inaccesible. Es la hija de un gran latifundista Don Gamaliel. Artemio aprovechándose de las informaciones de Gonzalo Bernal (hijo de Don Gamaliel) e inventando la historia sobre sus últimos momentos con él en la cárcel, llega a la casa de Don Gamalilel para sacar beneficio de la situación. En su comportamiento se cumple el destino de México como un país desventurado donde, según las palabras de Don Gamaliel, cada nueva generación «tiene que destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores».<sup>147</sup> Don Gamaliel lo acepta y además le ofrece su hija Catalina como parte de una transacción comercial para conservar el bienestar y la prosperidad de la familia de los Bernal. Así Catalina se convierte en un medio para asegurar la continuación del género.

De la descripción de su primer encuentro se siente la fatalidad de la situación:

«[...] Los ojos de ella sólo le devolvían ese extraño mensaje de dura fatalidad, como si se mostrara dispuesta a aceptarlo todo y, sin embargo, a convertir su resignación en la oportunidad del propio triunfo sobre el hombre que de esa manera silenciosa y sonriente empezaba a hacerla suya».<sup>148</sup>

Catalina cumple una función simbólica como heredera del viejo sistema. Así «la conquista erótica del cuerpo de Catalina también es simbólica, significa la abolición “de todas las jerarquías encarnadas por su suegro don Gamaliel”».<sup>149</sup> Catalina se siente humillada y avergonzada por haberse dejado seducir por Artemio y queriendo reparar la situación se deja vencer sólo durante las noches, pero durante los días le desprecia a Artemio y se comporta de manera fría y apartada:

---

<sup>147</sup> DA SILVA, «Memoria del deseo y deseo de memoria en *La muerte de Artemio Cruz*», <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cfuentes.html>>. [Consulta: 21/2/2012].

<sup>148</sup> FUENTES, «La muerte de Artemio Cruz», 41.

<sup>149</sup> DA SILVA, «Memoria del deseo y deseo de memoria en *La muerte de Artemio Cruz*», <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cfuentes.html>>. [Consulta: 21/2/2012].

«No te lo diré. Me vences de noche. Te venzo de día. No te lo diré. Que nunca creí lo que nos contaste. Que mi padre sabía esconder su humillación detrás de su señorío, ese hombre cortés, pero que yo puedo vengarlo en secreto y a lo largo de toda la vida».<sup>150</sup>

Catalina sufre un profundo conflicto entre su obligación moral y el placer. Al final elige el sacrificio que consecuentemente desemboca en el fin de su relación aunque Artemio en el principio pensó amarla. Las condenas y el desprecio por parte de Catalina lo rompen todo. Ella misma siente su culpa y le salen recuerdos a su disputa decisiva todavía muchos años más tarde.

«[...] súbitamente la madre tomó temblando el brazo de la hija y dejó caer un paquete, porque en frente de ellas, junto a ellas, dos perros gruñían con una cólera helada, se separaban, gruñían, se mordían los cuellos hasta hacerlos sangrar, corrían al asfalto, volvían a trezarse con mordiscos afilados y gruñidos: dos perros callejeros, tiñosos, babeantes, un macho y una hembra».<sup>151</sup>

Se hace evidente la imagen metafórica que el escritor utiliza para describir las sensaciones de los protagonistas. El tema de los paraísos perdidos otra vez reaparece: «Quizá tuviste tu jardín. Yo también tuve el mío [...] Ahora ambos lo hemos perdido. Trata de recordar [...]».<sup>152</sup> De las palabras de Catalina resulta que ambos perdieron sus paraísos, sus sueños, ideales e inocencia. El fracaso total del matrimonio hace a Artemio imaginar de nuevo. Tras haber perdido sus ideales se refugia hacia la imaginación.

---

<sup>150</sup> DA SILVA, «Memoria del deseo y deseo de memoria en *La muerte de Artemio Cruz*», <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cfuentes.html>>. [Consulta: 21/2/2012].

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> *Ibid.*

Lilia y Laura representan la decadencia psíquica y física de Artemio a la vez que la época de su apogeo económico. Ambas rechazan su dominio. Artemio a pesar de tener dinero y poder no las puede conquistar. Son símbolo de su destino irreversible que le lleva hacia el punto final. Artemio aparece en imágenes degradantes:

«[...] sintió sin saberlo [...] 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. Abrió la boca y sacó la lengua raspada de islotes blancos: luego buscó en el reflejo los huecos de los dientes perdidos».<sup>153</sup>

Lilia está físicamente caracterizada como una proyección de Regina. Sin embargo, hay diferencias significantes entre ellas. Lilia no se deja poseer, no se deja conquistar. Esa joven que Artemio contrató como amante para la época de verano en Acapulco, es símbolo de la cultura norteamericana. A Artemio le sirve para crear una ilusión de integrarse al sistema que admira tanto. Simboliza la modernidad. A través de ella trata de rescatar en su memoria la imagen de Regina. Como Lilia no se deja conquistar, Artemio intenta retener por lo menos unas sensaciones de su presencia:

«[...] Allí estaba la cama revuelta de la siesta, pero Lilia no. [...] Cerró la ventana para impedir que el olor escapara. Sus sentidos tomaron ese aroma de perfume recién derramado, sudor, toallas mojadas, cosméticos. No eran esos sus nombres. La almohada, aún hundida, era jardín, fruta, tierra mojada, mar».<sup>154</sup>

El tema principal en las escenas con Lilia es la incomunicación y el engaño. Por parte de Artemio se ve la obsesión por la juventud, por la nueva generación. Lilia representa para Artemio el amor que no puede tocar, sólo puede deleitarse con las fugaces sensaciones. Se da

---

<sup>153</sup> DA SILVA, «Memoria del deseo y deseo de memoria en *La muerte de Artemio Cruz*», <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cfuentes.html>>. [Consulta: 21/2/2012].

<sup>154</sup> *Ibid.*

cuenta de la fugacidad de las cosas y de la juventud. Su pesimismo contagia incluso a los que lo rodean. Somos testigos de la transformación degradante de Lilia que a su lado envejece, se convierte en alcohólica y vulgar. Todo eso le hace a Artemio encontrar refugio en el materialismo. Se deleita con la posesión de las cosas que representan lo único que le está fiel, que se deja dominar: «Tan rica, tan sensual, tan suntuosa era la posesión de estos objetos como la del dinero y los signos más evidentes de la plenitud. Ah, sí, qué gusto redondo, qué sensualidad de las cosas inanimadas, qué placer, qué goce aislado...»<sup>155</sup>

Laura representa también un espacio social aislado e inalcanzable. Sin embargo, al contrario de Catalina que representa una mujer inútil y cursi, Laura representa una élite exigente.<sup>156</sup> La diferencia entre las dos mujeres nos insinúa ya el diálogo telefónico entre ellas:

«-Sí, sí. Debí haberte comprado el sofá [...] compré unos gobelinos [...] para adornar el vestíbulo y creo que lo único que le va es tu sofá de bordados... [...]  
-Quién sabe. Puede que sean demasiados bordados.  
-No, no, no. Es que mis gobelinos son de tono oscuro y tu sofá de tono claro, de manera que hay un bonito contraste».<sup>157</sup>

Este corto comentario nos revela otro de los contrastes en la novela: la dicotomía entre lo claro y lo oscuro. Catalina expresa lo oscuro, una tendencia arcaizante, lo rígido. Laura simboliza lo claro, ligero y moderno. Se trata del encuentro de dos concepciones del mundo diferentes. Catalina como si estuviera buscando un complemento nuevo, moderno en su amiga. Ella y don Gamaliel representan la rigidez, la herencia de la antigua clase colonial criolla. Este hecho funciona como fuerza opresora para su desarrollo. Laura no se contenta con la vida invariable al lado de Artemio y se esfuerza por cambiar cosas. Representa una

---

<sup>155</sup> DA SILVA, «Memoria del deseo y deseo de memoria en *La muerte de Artemio Cruz*», <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cfuentes.html>>. [Consulta: 21/2/2012].

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Ibid.*

estética impresionista al contrario de Artemio que personifica un paisaje estático.<sup>158</sup> Laura revela los significados detrás de las obras impresionistas de su pintor favorito Claude Monet. Sabe que siempre queda algo escondido detrás de la realidad del cuadro. Hay que ver «otros colores, otras presencias, otras solicitudes gracias a las cuales el cuadro se compone».<sup>159</sup> Quiere explicarle a Artemio que la vida es más profunda, que siempre algo está fuera de la realidad. De esta manera metafórica quiere transmitir el mensaje de que siempre algo queda por decir. La realidad como el cuadro queda incompleta. Así incluso expresa su inadaptabilidad a este mundo limitado que le ofrece Artemio. La situación se convierte insostenible para ella. Quiere vencer este estado y su angustia. Sin embargo, Artemio es indiferente a todos los cambios. El problema es su pragmatismo y énfasis en lo material que forma el principal lugar del desencuentro con Laura. Aunque Artemio desde su niñez ha transitado por casi todos los estratos sociales y ha llegado subir la escala social hasta el tope heredó algo del antiguo sistema barroco que sin saber por qué rige su vida hacia cierto rumbo. Para poder comunicar con Artemio, Laura elige un texto de Calderón de la Barca que le sirve para expresar su desilusión: «Leyó y cerró el libro [...] y repitió de memoria, mirando al hombre: -¿No ha de haber placer un día? Dios, di, para qué crió flores, si no ha de gozar el olfato del blando olor de sus fragantes aromas [...]»<sup>160</sup> Laura no elige este texto por casualidad, sino porque le parece como la única manera cómo transmitir el mensaje hacia Artemio. El lenguaje barroco le sirve como un código que Artemio puede comprender, trata de acercarse a él mediante su propio lenguaje. A pesar de todo esto, las palabras de Laura quedan en el aire sin haber sido escuchadas. Esta abnegación de Laura que ya no quiere seguir viviendo de esta manera recuerda el comportamiento de Catalina en la decisiva conversación

---

<sup>158</sup> DA SILVA, «Memoria del deseo y deseo de memoria en *La muerte de Artemio Cruz*», <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cfuentes.html>>. [Consulta: 21/2/2012].

<sup>159</sup> *Ibid.*

<sup>160</sup> *Ibid.*

con Artemio. Sin embargo, para Laura esto fue la única posibilidad cómo conservar su propia identidad, porque la personalidad de Artemio, sus convicciones podrían degradar su propio carácter sensible e innovador.

### 3. 4. Muerte y el destino

La muerte tiene el papel muy importante en la obra. Se destaca la importancia del último día del hombre, porque: «solamente sus momentos finales y decisivos pueden revelarnos lo que éste posee de auténtico y bueno en el fondo de sí mismo; solamente ellos valorizan todos los demás días de su existencia al juzgar, por entero, su pasado».<sup>161</sup> Las palabras de Artemio en su lecho de muerte son sinceras y verdaderas, se destapa, se nos muestra como tal, sin la máscara: «entonces cae la máscara y queda el hombre».<sup>162</sup> De esta manera se cumple el objetivo principal de la obra: mostrar la verdadera faz de Artemio y así de todo México. La memoria le sirve a Artemio para salvar del olvido lo que considera ser digno de recordar. En sus últimas horas de vida reaviva su pasado para reencontrar sus pensamientos, experiencias y sensaciones que creía ya perdidos. Está juzgando su vida, sus actos y razones. Sin embargo, no llega a conocer el sentido de la vida y de la muerte, sólo descubre que el amor y el placer verdadero le pueden dar respuestas. Se da cuenta de que sólo esto le dio la plenitud en su vida. «Finalmente el cuerpo se muere de dolor, pero el cerebro se llena de luz [...]»<sup>163</sup> A la hora de la muerte Artemio pierde su posición del señor, del observador y ahora es él quién es observado. Así Fuentes destruye el mito de «Gran Chingón» y nos muestra a Artemio como un ser totalmente humanizado. Finalmente se confirma que su origen lleva consigo cierto destino que en realidad se revela como «un estigma de profundos raíces culturales».<sup>164</sup> Los personajes se muestran como hereditarios del castigo de sus padres, como sus prolongaciones, lo que podemos observar en el personaje del hijo de Artemio, Lorenzo. Lorenzo quiere revivir el pasado heroico de su padre tomando parte en las luchas de la Guerra Civil Española. Sin embargo, no se da cuenta de la fuerza aplastante que lleva

---

<sup>161</sup> DA SILVA, «Memoria del deseo y deseo de memoria en *La muerte de Artemio Cruz*», <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cfuentes.html>>. [Consulta: 21/2/2012].

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> *Ibid.*

consigo su origen. La muerte de Lorenzo hace a Artemio reflexionar sobre cómo habría podido ser la situación si hubiera elegido otros caminos:

«tú escogerás abrazar a ese soldado herido [...] muerto, tomado de la mano de un soldado sin nombre salvado por ti: muerto:  
tú le dirás a Laura: sí [...]  
tú no visitarás al viejo Gamaliel en Puebla  
tú no tomarás a Lilia cuando regrese esa noche [...]  
tú romperás el silencio esa noche, le hablarás a Catalina, le pedirás que te perdone, le hablarás de los que murieron por ti [...]  
tú te quedarás con Lunero en la hacienda, nunca abandonarás ese lugar [...]  
tú no serás Artemio Cruz [...]»<sup>165</sup>

Lorenzo representa para Artemio la posibilidad de otra vida, la vida de otra elección, no corrompida por sus intereses y ambiciones. A través de él puede lograr lo que él mismo no logró, hacer lo que él mismo no hizo. La ansiedad de tener otra posibilidad representa otra vez el mito del paraíso perdido. Muy importante es el subconsciente de Artemio representado por la segunda persona de TÚ. Representa a la vez el subconsciente de toda América Latina. Es algo que Artemio no puede dominar, es el signo de la fatalidad de los hechos que se siente en toda la obra: «[...] y estarás aquí y no sabrás cuáles datos pasarán a tu biografía y cuáles serán callados, escondidos. No lo sabrás. [...] días en que tu destino te perseguirá con un olfato de lebre, te encontrará, te cobrará, te encarnará con palabras y actos [...]»<sup>166</sup> La cita transmite la idea de que el destino te alcanza y te factura todo lo que has hecho en su vida, nadie se esconde. Fuentes de esta manera ataca la conciencia de toda la nación. Nos muestra que todo se nos vuelve a la hora de la muerte. Destaca la fuerza del destino como algo aplastante que no somos capaces de cambiar. Toda nuestra vida se rige por el camino que hemos elegido mediante nuestras decisiones previas. Nuestro comportamiento no queda sin castigo. La forma de muerte de Artemio es símbolo de su putrefacción moral que se refleja en su cuerpo mediante la gangrena intestinal haciéndole pudrirse vivo. Su forma de morir encarna la

---

<sup>165</sup> DA SILVA, «Memoria del deseo y deseo de memoria en *La muerte de Artemio Cruz*», <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cfuentes.html>>. [Consulta: 21/2/2012].

<sup>166</sup> FUENTES, «La muerte de Artemio Cruz», 16-17.

decadencia de toda la nación. Esta forma metafórica expresa el estado en el cual se encuentra la sociedad de la época.

## CONCLUSIÓN

Fuentes nos presenta al personaje oscuro del empresario oportunista Artemio Cruz. Ahora viejo y privado de cualquier dignidad, está esperando la muerte inminente en la cama de su lujosa residencia en la Ciudad de México. Mediante los recuerdos trata de salvar el resto de su personalidad. El fluído de sus memorias nos conduce por sus aventuras amorosas, la Revolución Mexicana, el sistema político mexicano y las peculiaridades de las clases dirigentes. Quiere mostrarnos, desde su punto de vista, la verdadera faz de México, sobre todo las entrañas de la Revolución corrompida que «devorando a sus propios hijos» se convierte en el mero instrumento de unos pocos para subir en la escala social. En el personaje de Artemio nos presenta a los «nuevos ricos», clase surgida de la Revolución cuyo signo pasa a ser la ciudad de Acapulco: lugar de vacaciones para los ricos norteamericanos, símbolo de modernidad, dinero y pompa. Trata también el tema de la identidad mexicana donde nos presenta a los mexicanos como «hijos de la chingada». Esta palabra cumple según Fuentes el papel muy importante: la ve como el símbolo de la existencia de los mexicanos, como un peso que llevan a sus lomos. Fuentes critica y moraliza, pero no trae a sus lectores una tragedia. Su visión es irónica, sus herramientas principales son las estructuras tropológicas y la intertextualidad que hace al lector a buscar los significados detrás de las líneas. Tal perspectiva nos puede transmitir sólo mediante el uso de muchas innovaciones técnicas. Más evidente es el abandono del tiempo lineal que le posibilita retratar los acontecimientos de manera como antes no lo era posible y reflejar así la diversidad de la realidad. Sin embargo, lo más innovador es el uso del modo tropológico irónico que lo distancia de la tragedia campesina cuyo último representante fue Juan Rulfo. Al contrario de los textos realistas ahora el lector no puede tener plena confianza en el lenguaje. Se muestra la capacidad del lenguaje más ocultar que revelar y el lector se encuentra ante la realidad más compleja sin saber

exactamente hacia dónde el autor está enfocando su crítica. El modo irónico y la forma abierta de la «nueva» novela demuestra que no es posible representar la historia de manera inequívoca y abre espacio para la variedad de interpretaciones donde el lector necesita conocer la realidad de los hechos. En otro caso, tal obra puede convertirse en manos de un lector no erudito en herramienta peligrosa debido a haber sido mal interpretada. Fuentes en su esfuerzo por reflejar la pluralidad de las perspectivas finalmente acudió a inevitable generalización. En la obra aparecen los arquetipos y el concepto moderno de los mitos que, no obstante, en la sociedad mexicana realmente existen. A través de ellos después Fuentes observa los hechos históricos y demuestra su gran impacto en la vida de los mexicanos. Desde entonces, lo que su mayor crítico José Joaquín Blanco considera puros estereotipos, Fuentes toma en serio y crea a su base su propio mundo literario.

## BIBLIOGRAFÍA

BARTRA, Roger: *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*, México: Grijalbo, 1996.

BLANCO, José Joaquín: *Fuentes: el muralismo narrativo y la identidad tropical*, en *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, México: Cal y Arena, 1996.

COSÍO VILLEGAS, Daniel *et al.*: *Historia mínima de México*, México: El Colegio de México, 1998, 140.

DOLEŽEL, Lubomír: *Fikce a historie v období postmoderny*, Praha: Nakladatelství Academia, 2008.

DOMINGUEZ MICHAEL, Christopher: *Notas sobre mitos nacionales y novela mexicana (1955-1985)*, en *Revista Iberoamericana*, vol. LV (Julio-Diciembre, N. 148-149), 1989, pp. 915-924.

ELIADE, Mircea: *Mito y realidad* (trad., Luis Gil), Madrid: Guadarrama, 1973.

FUENTES, Carlos: *La muerte de Artemio Cruz*, Barcelona: Bruguera, 1980.

FUENTES, Carlos: *La región más transparente* (ed., pról. y n. de Georgina García-Gutiérrez), 4.<sup>a</sup> ed., Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1994.

JARA C., René: *El mito y la nueva novela hispanoamericana a propósito de "La muerte de Artemio Cruz"* (ed. Helmy F. Giacomán), New York: L.A. Publishing Company, 1971.

LOVELUCK, Juan: *Intención y forma en "La muerte de Artemio Cruz"* (ed. Helmy F. Giacomán), New York: L.A. Publishing Company, 1971.

MALAMUD, Carlos: *América Latina, siglo XX: La búsqueda de la democracia*, Madrid: Editorial Síntesis, 1992.

PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*, Ciudad de México: FCE, 1982.

RIEBOVÁ, Markéta: *Bávník a kronikář: Reflexe hispanoamerické skutečnosti v prozaických textech Octavia Paze a Carlose Monsiváise* (disertační práce), Praha: FFUK, 2010.

SILVA, Maria Aparecida da: «Memoria del deseo y deseo de memoria en *La muerte de Artemio Cruz*», <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cfuentes.html>>. [Consulta: 21/2/2012].

WHITE, Hayden: *Tropika diskursu: Kulturně kritické eseje*, Praha: Nakladatelství Karolinum, 2010.

WHITE, Hayden: «Z „Úvodu“ k Metahistorii», <[http://www.aluze.cz/2008\\_03/05\\_studie\\_white.php](http://www.aluze.cz/2008_03/05_studie_white.php)>. [Consulta: 22/3/2012].

<[http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra\\_Cristera](http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_Cristera)>. [Consulta: 21/3/2012].

<[http://es.wikipedia.org/wiki/Boom\\_latinoamericano](http://es.wikipedia.org/wiki/Boom_latinoamericano)>. [Consulta: 25/4/2012].

## **ANOTACE**

Příjmení a jméno autora: Vymazalová Veronika

Název katedry a fakulty: Katedra romanistiky,  
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: Visión múltiple de la realidad en *La muerte de Artemio Cruz* de  
Carlos Fuentes

Název diplomové práce v angličtině: Multiple views of reality in *La muerte de Artemio Cruz*  
by Carlos Fuentes

Vedoucí práce: Mgr. Riebová Markéta, Ph.D.

Počet stran: 60

Počet znaků: 118 337

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 18

Klíčová slova: nový román, teorie tropů, ironický modus, historická interpretace, zobrazení  
mýtů

Klíčová slova v angličtině: new novel, theory of the tropics, ironic mode, historical  
interpretation, representation of myths

Cílem práce je literární rozbor románu *La muerte de Artemio Cruz* od Carlose Fuentesese s důrazem na tropologické zobrazení, především pak ironický tropologický modus, který autor ve svém díle využívá a na problematiku historické interpretace a zobrazení mýtů. Práce má sloužit jako ukázka různorodosti pohledů, které užití ironie a otevřená forma „nového“ románu přináší a možné překážky s ní spojené v oblasti zobrazení historických událostí a mýtů v literárních dílech.

The purpose of this paper is to analyze the novel *La muerte de Artemio Cruz* by Carlos Fuentes with emphasis on tropological representation, especially on the tropological ironic mode that author uses in his work, and the problem of interpretation of history and representation of myths. The work should serve to present the variety of perspectives that the open form of the “new” novel brings and anticipated obstacles associated with it in the area of interpretation of historical events and myths in literary works.