

**UNIVERSIDAD DE ARGEL 2 ABOU EL KACEM  
SAÂDALLAH**

**FACULTAD DE LENGUAS EXTRANJERAS  
Departamento de Alemán, Español e Italiano**



**Tesis doctoral  
en  
Literatura Hispanoamericana**

**EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO COMO  
TÉCNICA NARRATIVA EN *LA MUERTE DE  
ARTEMIO CRUZ* DE CARLOS FUENTES**

PRESENTADA POR

**BOUSSAFI Nawal**

Directora

**Pra. Dra. ZERROUKI Saliha**

**Curso universitario: 2020-2021**



**UNIVERSIDAD DE ARGEL 2 ABOU EL KACEM  
SAÂDALLAH**

**FACULTAD DE LENGUAS EXTRANJERAS**  
Departamento de Alemán, Español e Italiano



**Tesis doctoral**  
en  
**Literatura Hispanoamericana**

**EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO COMO  
TÉCNICA NARRATIVA EN *LA MUERTE DE  
ARTEMIO CRUZ* DE CARLOS FUENTES**

Presentada por  
**BOUSSAFI Nawal**

Dirigida por  
**Pra. Dra. ZERROUKI Saliha**

**TRIBUNAL**

Pr. BENAÏSSA Saliha	Presidenta (PR)	U. de Argel 2
Pr. ZERROUKI Saliha	Directora (PR)	U. de Tlemcen
Dr. HARFOUCHI Nachida	Vocal (MCA)	U. de Argel 2
Dr. ZERMANI Malika	Vocal (MCA)	U. de Argel 2
Dr. OUNANE Ahmed	Vocal (MCA)	U. de Orán 2
Dr. SAIM Houari	Vocal (MCA)	C.U. Ain Temouchent

**Curso universitario: 2020-2021**

*A mis padres*

# **AGRADECIMIENTO**

Quisiera expresar mi más sincero y profundo agradecimiento a la profesora Saliha ZERROUKI, bajo cuya dirección he realizado esta tesis. Quiero agradecerle sus valiosos aportes, sus anotaciones precisas y su generosa dedicación y disponibilidad.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>CAPÍTULO I. LITERATURA Y CINE. CONSIDERACIONES</b>	
<b>TEÓRICAS</b> .....	14
<b>I.1.</b> Una historia de relaciones conflictivas .....	14
<b>I.2.</b> Una tradición comparativa .....	20
<b>I.3.</b> Literatura y cine. Convergencias y divergencias .....	28
<b>I.3.1.</b> Convergencia: el carácter narrativo.....	29
<b>I.3.2.</b> Divergencia: el modo expresivo .....	31
<b>I.4.</b> Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico .....	34
<b>I.4.1.</b> Aportes de Griffith al lenguaje cinematográfico.....	35
<b>I.4.2.</b> Literatura y cine. Lenguajes narrativos y específicos .....	40
<b>I.5.</b> Las influencias recíprocas entre literatura y cine .....	44
<b>I.5.1.</b> La literatura en el cine .....	45
<b>I.5.2.</b> El cine en la literatura.....	47
<b>I.6.</b> Técnicas cinematográficas en la novelística .....	51
<b>CAPÍTULO II. EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO. TEORÍAS Y</b>	
<b>ANÁLISIS</b> .....	61
<b>II.1.</b> Introducción al montaje cinematográfico .....	61
<b>II.1.1.</b> Una perspectiva técnica y estética .....	62
<b>II.1.2.</b> <i>Raccord</i> , continuidad y « sintaxis ».....	65
<b>II.1.3.</b> Tipos de transiciones .....	69
<b>II.1.4.</b> Una perspectiva histórica .....	73
<b>II.1.5.</b> Definiciones y reglas .....	77
<b>II.1.5.1.</b> La toma .....	78
<b>II.1.5.2.</b> El plano .....	80
<b>II.1.5.3.</b> La escena.....	83
<b>II.1.5.4.</b> La secuencia .....	85
<b>II.2.</b> Modelos teóricos de montaje .....	87
<b>II.2.1.</b> Vsevolod Pudovkin: el montaje constructivo.....	88

II.2.2. Sergei Eisenstein: el montaje como conflicto .....	90
II.2.3. André Bazin: el montaje como negación .....	95
II.2.4. Jean Mitry: el montaje entre psicología y estética.....	98
II.2.5. Jacques Aumont: el modelo semiótico .....	100
II.2.6. Marcel Martin: el montaje expresivo .....	102
II.3. Funciones creadoras del montaje .....	105
II.4. Tipos de montaje .....	110
II.4.1. El montaje narrativo.....	110
II.4.2. El montaje ideológico .....	113
II.4.3. El montaje rítmico .....	114
II.5. El cine, arte del montaje .....	116

### **CAPÍTULO III. LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ: A LA INTERSECCIÓN DE LA LITERATURA Y DE LA CINEMATOGRAFÍA.....**

III.1. Estudio de <i>La muerte de Artemio Cruz</i> .....	122
III.1.1. Marco literario .....	122
III.1.2. Carácter externo de la obra .....	131
III.1.3. Tres niveles de organización narrativa .....	134
III.1.3.1. Nivel narrativo « Yo »: lo consciente.....	136
III.1.3.2. Nivel narrativo « Tú »: lo subconsciente.....	139
III.1.3.3. Nivel narrativo « Él »: la memoria.....	142
III.1.3.4. Tres niveles narrativos. Un solo personaje.....	147
III.1.4. Estructura trina.....	152
III.1.5. La Revolución Mexicana en el transfondo novelesco.....	156
III.1.6. Funcionalidad de los personajes .....	162
III.2. Reflexiones sobre la técnica cinematográfica en Fuentes .....	169
III.3. El cine como modelo narrativo .....	173
III.3.1. Reseña de la película <i>Ciudadano Kane</i> .....	173
III.3.2. Intertextualidad en <i>Ciudadano Kane</i> y <i>La muerte de Artemio Cruz</i> .....	175
III.4. La cámara cinematográfica de Fuentes en <i>La muerte de Artemio Cruz</i> .....	183

<b>III.5. Organización temporal</b> .....	187
<b>III.5.1. El tiempo dentro de la narración</b> .....	187
<b>III.5.2. El tiempo en su triple aspecto gramatical, semántico y durativo</b> .....	193
<b>III.5.3. El tiempo narrativo y las técnicas cinematográficas</b> .....	198
<b>III.5.4. La distorsión del tiempo narrativo</b> .....	209
<b>CAPÍTULO IV. LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ: MONTAJE Y NARRACIÓN</b> .....	223
<b>IV.1. Montaje y organización narrativa</b> .....	223
<b>IV.1.1. Estructura fragmentaria y poliédrica</b> .....	223
<b>IV.1.2. La secuencialidad. Combinación y coordinación de secuencias narrativas</b> .....	230
<b>IV.1.3. Superposición de diálogos y planos narrativos distintos</b> .....	239
<b>IV.1.4. « Palabras-puentes »</b> .....	242
<b>IV.1.5. Uso de signos de puntuación como sistema de ordenación</b> .....	248
<b>IV.2. Montaje y alteraciones en la temporalidad</b> .....	252
<b>IV.2.1. Punto de vista y disloque temporal</b> .....	252
<b>IV.2.1. Flashbacks, Fade-outs y flashforwards</b> .....	256
<b>IV.3. Montaje y construcción simultánea</b> .....	260
<b>IV.3.1. Escenas simultáneas</b> .....	260
<b>IV.3.2. Profundidad de foco</b> .....	265
<b>IV.4. Montaje, simultaneidad y continuidad</b> .....	269
<b>IV.4.1. Montaje alternado</b> .....	269
<b>IV.4.2. Montaje paralelo</b> .....	273
<b>IV.5. Montaje, narración y recepción</b> .....	276
<b>IV.6. Montaje y distorsión de la realidad</b> .....	280
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	285
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	297
<b>ANEXOS</b> .....	305

# ÍNDICE DE CUADROS, FOTOGRAMAS Y FIGURAS

## CUADROS

Cuadro 1. Las tres instancias de la narración.....	148
Cuadro 2. Organización narrativa .....	153
Cuadro 3. Estructura fragmentaria y <i>poliédrica</i> .....	225

## FOTOGRAMAS

Fotograma 1. Escena de la bola de cristal .....	181
Fotograma 2. Escena de la bola de cristal .....	181
Fotograma 3. Escena de Xanadú .....	182
Fotograma 4. Escena de Xanadú .....	182
Fotograma 5. Escena de la firma del contrato.....	267
Fotograma 6. Escena de la firma del contrato.....	267

## FIGURAS

Figura 1. Organización temporal.....	190
Figura 2. Estructura secuencial .....	231

**S**oy un cineadicto enfermizo. Fui por primera vez al cine a los tres años en Montevideo, cuando mi nana, una alta y lechosa lituana... me introdujo subrepticamente en el cine de Pocitos a ver "Susan Lennox": Her Fall and Rice, un incomprendible drama de incesto con Greta Garbo, Clark Gable y Jean Hersholt. Mi memoria de aquel evento es, por lo menos, dialéctica: fascinación con la pantalla, distracción por la cercanía, la abundancia glandular...

*Carlos Fuentes*

# INTRODUCCIÓN

Es indiscutible la influencia que, a lo largo del siglo XX, ha ejercido el cine en la literatura hispanoamericana en general, y en todas las literaturas del mundo. Un núcleo importante de obras literarias, especialmente novelas, son ejemplos destacados de la imitación en literatura de técnicas cinematográficas, o bien de la apropiación literaria de temas cinematográficos. En Hispanoamérica, y concretamente en México, el cine ha sido una de las influencias artísticas más poderosas que ha modelado la concepción del novelar de un grupo numeroso de escritores. Más que un medio para lograr el éxito, ha sido para ellos una prolongación natural y necesaria de su literatura. Les ha permitido marcar de manera definitiva la frontera entre la narrativa tradicional y la nueva novela.

El contacto con el universo de las imágenes ha llevado a esos escritores a experimentar técnicas narrativas que han contribuido a la conformación de textos con claras especificidades y amplios valores estéticos. Dentro de ese grupo figura Carlos Fuentes, uno de los principales gestores de la gran transformación sufrida por la novela mexicana e hispanoamericana. Su sobresaliente producción novelística, publicada a partir de la década de los sesenta gravita prácticamente en su totalidad en torno a la influencia del cine. Ha publicado, entre otras novelas, *La muerte de Artemio Cruz*, una obra que ilustra a la perfección el uso de técnicas propias del séptimo arte. En ella, se revela como una de las más predominantes, la técnica que constituye el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico: el montaje.

En la presente tesis nos proponemos afrontar el estudio del montaje cinematográfico en la novela *La muerte de Artemio Cruz*. En concreto, estudiaremos el uso que hace Fuentes de dicha técnica. Nos centraremos en el concepto de montaje, entendido como principio de producción artística que se vale de elementos dispares y preexistentes en la construcción de una obra.

El propósito de estudio elegido para llevar a cabo esta investigación responde, además de su innegable interés científico y académico, a motivaciones personales. Nuestra elección viene motivada por la aspiración de indagar sobre la incidencia del cine -un arte por el que sentimos una especial atracción- en la literatura hispanoamericana

contemporánea. El tema ofrece la oportunidad de acercarnos a *La muerte de Artemio Cruz* desde otra perspectiva más innovadora y multidisciplinar. Es un acercamiento a la novela desde el punto de vista en que confluye con la cinematografía. Acercamiento que nos permite reflexionar sobre el modo en que las técnicas narrativas del relato cinematográfico se adaptan o se diferencian de las del relato literario. Como materia de investigación, hemos seleccionado el montaje por su propia importancia dentro de los dispositivos fílmicos. Desentrañar este principio estético que define la actividad del cine frente a las otras formas artísticas, plantea un reto interesante y ambicioso, ya que nos enfrentamos a un mecanismo de integración del mundo visual al mundo verbal. Un mecanismo que resulta elemental para comprender el texto de Fuentes.

La hipótesis que sustenta esta tesis radica en que el montaje cinematográfico puede utilizarse como una herramienta de composición discursiva en la novela *La muerte de Artemio Cruz*. Recurriendo a la técnica del montaje, Fuentes busca un modo de expresión novedoso: toma prestada una técnica que tiene su origen en el cine y la adapta a un discurso narrativo distinto. En tal sentido, estamos frente a un texto que ejemplifica la transformación de un material cinematográfico en algo profundamente literario. Si ello es así, no podemos pasar por alto el interrogante crucial: ¿de qué manera puede su autor servirse de ese material para conseguir el efecto artístico? O, aun con otros términos, ¿cómo hace uso de la técnica del montaje para la construcción de su relato? Nada puede ser tan ejemplar como *La muerte de Artemio Cruz* para enfatizar y ponderar este uso.

En razón de lo antes expuesto, el objetivo global de esta investigación estriba en analizar en profundidad el uso del montaje como mecanismo de articulación y configuración de *La muerte de Artemio Cruz*. Análisis cuyo aspecto fundamental reside en la consideración de dicho mecanismo como un principio de construcción del texto literario, no restringido, por tanto, al discurso fílmico. Lo que pretendemos es examinar el comportamiento narrativo de este proceder cinematográfico señalando los elementos asociados que lo hacen posible. Otra cuestión que reviste una gran relevancia y que se configura como otro de nuestros objetivos esenciales es determinar sus modos de construir la trama, a saber, la fragmentación discursiva, las distorsiones cronotópicas, la pluralidad y superposición de planos narrativos, la simultaneidad de acciones y los desplazamientos de la enunciación. Profundizar en cada uno de

ellos, nos posibilitará entender los motivos por los que se producen. Igualmente es objetivo de la investigación resaltar y entender la importancia del montaje en literatura a través del texto de Fuentes que varía en la utilización de la técnica y en el efecto que causa en su recepción. Con el fin de alcanzar los objetivos propuestos, planteamos la siguiente pregunta principal:

- ¿Cuáles son los rasgos característicos del montaje cinematográfico que definen la forma en que el autor de *La muerte de Artemio Cruz* cuenta aquel que quiere transmitir al lector?

Indagaremos en cómo lo hace con las preguntas secundarias subsiguientes:

- ¿Por qué está incluido y cuál es su función dentro de la obra de Fuentes?
- ¿Cómo afecta en la creación de nuevas posibilidades narrativas?
- ¿Qué fórmulas cinematográficas potenciadas por el montaje adopta Fuentes en su texto y qué efectos consigue con ellas?
- ¿Con qué intencionalidad se sirve Fuentes del montaje y qué fines persigue al incorporarlo artísticamente en su obra?

En lo que respecta al esquema de trabajo, hemos estructurado la tesis en cuatro capítulos, de acuerdo con un enfoque coherente que va de la abstracción de la teoría a la aplicación de ésta en un texto literario específico.

En el primero, titulado “Literatura y cine. Consideraciones teóricas”, efectuaremos una revisión global de la teoría necesaria que tiene que ver, con la relación entre cine y literatura. Queda suficientemente justificada su integración en la investigación que presentamos si lo que queremos es tratar sobre una obra, precisamente, que relaciona la dimensión visual a la dimensión verbal. Así, y con el fin de situar adecuadamente nuestro objeto de estudio, llevaremos a cabo una aproximación teórica acerca de cuestiones elementales, que girarán en torno a la relación literatura-cine y las opiniones que han suscitado, las diferencias expresivas entre el medio literario y cinematográfico y la influencia del cine en la literatura.

En primer lugar, ofreceremos una panorámica general sobre las relaciones entre la literatura y el cine. Una panorámica que refleja la necesidad de comprender el carácter peculiar de esas relaciones, caracterizadas por ser tan complejas y variadas como conflictivas. A este propósito, utilizaremos como fuentes primarias *Literatura y cine. Una aproximación comparativa* (2009) de Carmen Peña-Ardid y *De la literatura al cine* (2000) de José Luis Sánchez Noriega, atendiendo especialmente a las consideraciones de este último sobre las adaptaciones como primer acercamiento entre las dos artes.

Esencial será también la aportación de Carmen Peña-Ardid, así como la de María del Rosario Neira Piñeiro en *Introducción al discurso narrativo fílmico* (2003) para hacer una sucinta reflexión sobre lo que, desde una perspectiva comparatista, han aportado los teóricos al estudio de las relaciones entre el cine y la literatura. A tal efecto, recogeremos los principales fundamentos teóricos establecidos al respecto en diferentes campos de conocimiento con la intención de poner al descubierto, de forma sintética, los elementos comunes y comparables entre estas dos manifestaciones artísticas. Tomando como base los aportes de la semiología y la narratología comparadas, procederemos, después, a una comparación entre el medio literario y cinematográfico, reflexionando sobre sus convergencias y divergencias. Con esto, queremos demostrar que en el ámbito de la novela y en el del filme existen categorías homologables, en los cuales puede apoyarse el análisis comparativo para determinar diferencias y similitudes inherentes en el comportamiento narrativo-discursivo de cada uno de estos medios.

Dentro de la primera parte teórica de esta tesis, incluimos también un análisis de las diferencias entre el lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico, en un intento de poner en claro sus características propias y específicas. El texto *Análisis fílmico y literario* (2008) de Marta Vidrio nos servirá de apoyo para clarificar estos puntos. Además, tomaremos en consideración la obra de Pere Gimferrer *Cine y literatura* (1999), como texto fundamental a la hora de abordar las influencias de la narrativa decimonónica en la configuración del lenguaje cinematográfico narrativo. Apoyándonos en esta amplia propuesta acerca de los dos lenguajes, nos detendremos, primero, en la relación cercana entre la cinematografía de David Wark Griffith y la literatura de Charles Dickens, para, posteriormente, hablar de los modos de narrar de la novela

dickensiana que van a influir en la asimilación y transformación por parte del cine de diversas técnicas y estructuras formales.

Tras esta indagación teórica, gracias a la que nos aproximaremos a las afinidades del lenguaje fílmico con el lenguaje novelesco, el capítulo primero de nuestra investigación concluirá tratando de explorar los influjos recíprocos entre la literatura y el cine. Basándonos en la obra de Marcial Mosqueda Pulgarín *Imagenoma. La influencia del cine en la literatura* (2008), exploraremos las múltiples intersecciones entre los dos medios, destacando la peculiar influencia que los procedimientos cinematográficos han tenido en la novelística, y que tienen que ver fundamentalmente con la materia de expresión del filme.

En el segundo capítulo, “El montaje cinematográfico. Teorías y análisis”, realizaremos un recorrido imprescindible para la caracterización teórica e histórica del concepto de montaje. Un recorrido que nos conducirá hacia un enriquecimiento del concepto en cuestión y el desarrollo de un marco de análisis adecuado para el estudio de la obra de Fuentes. Nuestra idea de afrontar el uso del montaje cinematográfico en la novela *La muerte de Artemio Cruz* implica, inevitablemente, presentar del modo más claro y correcto, un atento análisis del montaje, sus elementos, sus aspectos característicos, sus funciones y sus clasificaciones. Para ello, nos apoyaremos en los trabajos de especialistas de probada solvencia, tales como *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis* (2010) de Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico: del guión a la pantalla* (1960) de Joan Marimón, *El lenguaje del cine* (2002) de Marcel Martin, *Estética del montaje* (2005) de Vincent Amiel e *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (2003) de José Luis Sánchez Noriega.

En su primer apartado, el capítulo nos introducirá en el conocimiento de la técnica del montaje. En un acercamiento inicial al objeto material de nuestra investigación, partiremos de algunas propuestas de definición del montaje y de su relación con las distintas modalidades técnicas y estéticas de una película, para, a continuación, descubrir la operación que permite dar continuidad discursiva al filme, es decir, el montaje por *raccord*, conocer y distinguir las diferentes transiciones de montaje, exponer las concepciones históricas del concepto de montaje y, por último, definir las unidades de la narración fílmica relacionadas con el montaje.

Una vez instituidas estas bases terminológicas, recorreremos las principales formalizaciones teóricas del montaje que han realizado los autores más relevantes. Con ello, pretendemos establecer un panorama relativamente completo de aquellos enfoques que usan el montaje como categoría teórica, buscando mostrar también en ellos que, definitivamente, este último constituye la fase creativa en la que se construye y se consolida el discurso audiovisual. Trataremos, en otras palabras, de ir mostrando que el carácter narrativo del filme se relaciona estrechamente con el montaje, como principio de construcción del relato.

Con este fin más inmediato, seguiremos dando a conocer las funciones del montaje. El trayecto a través de las teorías del mismo nos ayudará a poner en evidencia las tres funciones más útiles para el caso concreto que estamos estudiando, como son, la función *narrativa*, la función *productiva de ideas* y la función *rítmica*. Asimismo, nos propiciará cuadros que dan cuenta de todos los tipos de montaje dentro de los cuales pondremos especial énfasis en el montaje *narrativo*, el montaje *ideológico* y el montaje *rítmico*. La nota que cierra el capítulo, registrará algunas consideraciones acerca del montaje para así dar claridad a lo que lo convierte en la verdadera esencia del cine.

El capítulo tercero, titulado “*La muerte de Artemio Cruz: a la intersección de la literatura y de la cinematografía*” estará dedicado a un detallado análisis de la novela de Fuentes. Éste es el capítulo al que consagraremos más espacio en nuestra tesis. Ciertamente ello encuentra una explicación y justificación en el hecho de que se trata de un acercamiento a *La muerte de Artemio Cruz* desde el punto de vista en que confluye con la cinematografía. Fuertemente marcada por las innovaciones en el estatuto de la narración, la novela está preñada de técnicas propias del discurso fílmico que han materializado transformaciones importantes, tanto en su estructura como en su estilo, hasta tal punto que resulta difícil entender la historia de Artemio Cruz sin tener en cuenta la influencia cinematográfica que se hace palpable en la organización narrativa y temporal, la descripción o el diálogo. Por ende, la primera línea de análisis supone el estudio de los elementos de la historia y del discurso a través de una gran cantidad de ejemplos y, la segunda corresponde al de la incidencia del arte cinematográfico en la construcción discursiva de *La muerte de Artemio Cruz*.

Como primer paso en este análisis, centraremos nuestra atención en el marco literario de la novela. Para ubicarla contextualmente atenderemos a dos puntos de interés: por un lado, la novelística de Fuentes en relación con los movimientos literarios de su época y, por otro, la novela *La muerte de Artemio Cruz* con respecto a la totalidad de su obra narrativa. Para este fin, nos basaremos en libros que presentan la historia viva y puesta al día de la literatura hispanoamericana, como son, *Literatura Hispanoamericana. Introducción y antología de textos* (2003) de Ángel Esteban, *Historia De La Literatura Hispanoamericana. 4. De Borges al presente* (2012) de José Miguel Oviedo, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana* (1997) de Giuseppe Bellini y *Nueva narrativa hispanoamericana* (2014) de Donald L. Shaw.

Posteriormente, evocaremos variadas opiniones de *La muerte de Artemio Cruz*, a partir de las cuales nos decantaremos por la reflexión sobre los diferentes aspectos formales y temáticos que caracterizan la novela. Resumiremos en apretadas páginas el reconocimiento crítico que ha obtenido Fuentes por la originalidad estilística, la compleja arquitectura y la intensidad temática de su novela. En realidad, se trata de un texto conciso que es llamada e invitación, llave para adentrarse en el verdadero texto: su creación narrativa, *La muerte de Artemio Cruz*. En este sentido, revisaremos diversos estudios y artículos sobre la obra: *La muerte de Artemio Cruz. Una novela de denuncia y traición* (1982) de María Stoopen, *La muerte de Artemio Cruz. Del discurso literario al discurso histórico revolucionario* (2009) de María Teresa Colchero Garrido, *Los cambios en la concepción y estructura de la narrativa mexicana desde 1947* (1968) de Clara Passafari, *Un virtuosismo gratuito* (1962) de Carlos Valdés y *Una autografía en diez libros* (2012) de Winston Manrique Sabogal.

Ya situados en la obra, abordaremos, a continuación, la organización narrativa del texto sobre la base del análisis exhaustivo de Santiago Tejerina-Canal *La muerte de Artemio Cruz: Secreto generativo* (1987), de María Stoopen *La muerte de Artemio Cruz. Una novela de denuncia y traición* (1982), de Milagros Ezquerro *La mort comme temps total* (1983) y de José Carlos González Boixo, responsable de la edición crítica de *La muerte de Artemio Cruz* (2012). Nos concentraremos en los tres niveles narrativos que el escritor utiliza para dar forma a una escritura ciertamente compleja que, si bien crea numerosas dificultades de lectura, provee, por otra parte, una gran satisfacción estética.

También la estructura de la novela será analizada en este apartado teniendo en cuenta los estudios ya mencionados de José Miguel Oviedo, María Stoopen, Donald Shaw y *De élites sociales, narrativas y sexuales* (1990) de Santiago Tejerina-Canal. En nuestro análisis se observará que la estructura de *La muerte de Artemio Cruz* no consiste en el encadenamiento de los hechos al modo tradicional (presentación, nudo y desenlace), sino que los organiza con una continuidad fílmica, es decir, en escenas y secuencias y, que la novela está contada a través de secuencias en vez de capítulos propiamente dichos. Mediante esta forma expresiva, Fuentes analiza medio siglo de la vida de México y enjuicia, desde la perspectiva de su generación, las deficiencias y consecuencias de la Revolución Mexicana. Por esta razón, la investigación repasará el proceso revolucionario que, más allá de la lucha armada, de la política y de lo económico, ha trascendido en el plano cultural generando cambios y aperturas en el pensamiento que se expresan desde la ficción en *La muerte de Artemio Cruz*. Nos valdremos para este repaso, de los aportes de Carlos Malamud en *Historia de América* (2010), de Luis Harss en *Los nuestros* (1977) y de José Miguel Oviedo en *Historia De La Literatura Hispanoamericana. 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo* (2012). Los de John H. Sinnigen, en *El desarrollo combinado y desigual en “La muerte de Artemio Cruz”* (1983) y de Domínguez de Ortega Rocío en *Corrupción, revolución, imposición: La muerte de Artemio Cruz* (1990) nos darán las bases del universo de los personajes presentes en la novela, personajes cuyo denominador común es el juego de máscaras.

Seguidamente, y partiendo del hecho de la intención innovadora en las técnicas narrativas de Fuentes, rastreadremos en los distintos pasajes de *La muerte de Artemio Cruz* los procedimientos fílmicos por medio de los cuales el autor ha dosificado y moldeado las descripciones, los diálogos, los pensamientos y los recuerdos. Indagaremos en este sentido cómo la influencia del cine ha contribuido a reforzar los elementos narrativos de la novela, inspirándonos en los textos de Patrick Duffey *De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte* (1996), de Fernando Salcedo *Técnicas Derivadas del Cine en la Obra de Carlos Fuentes* (1975), de James Hussar *La breve agonía de Artemio Cruz: a propósito del tiempo narrativo en La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes* (2012) y de Linda S. Glase

*La distorsión temporal y las técnicas cinematográficas en “La muerte de Artemio Cruz”* (1985). En primer lugar, será necesario delinear una serie de reflexiones sobre la técnica cinematográfica en Fuentes, para así conocer el origen de la naturaleza consistentemente cinematográfica que se manifiesta en sus esfuerzos literarios. En segundo lugar, exploraremos las similitudes principales entre *La muerte de Artemio Cruz* y *Ciudadano Kane*, veremos cómo la influencia de la película de Orson Welles es evidente en la presentación y el desarrollo del protagonista de la novela. Luego, nos enfocaremos en la técnica descriptiva del autor, una técnica llena de minuciosidad que usa la palabra como si del objetivo de una cámara se tratase. Por último, finalizaremos este tercer capítulo tratando de la organización temporal, de cómo Fuentes traduce a la prosa la manera innovadora en que Welles interpreta el tiempo en la película *Ciudadano Kane*.

En el cuarto y último capítulo, “*La muerte de Artemio Cruz: montaje y narración*”, confrontaremos el objeto de estudio. Examinaremos la novela *La muerte de Artemio Cruz* a la luz de las implicaciones discursivas del montaje ya expuestas en el capítulo anterior. Nuestro centro de interés será el uso del montaje como mecanismo de producción literaria, en donde demarcaremos la originalidad de Fuentes al incluirlo muy hábilmente en su texto, dando lugar a una narración compleja que requiere un profundo estudio para su comprensión cabal. Con tal finalidad, nos resultarán muy útiles los estudios de los ya mencionados José Miguel Oviedo, José Carlos González Boixo, Delia Litiana Befumo y Elisat Calabrese, Patrick Duffey, Santiago Tejerina-Canal, Carla Passafari y Linda Glaze.

Este capítulo lo estructuraremos en varios apartados, comenzando por analizar el montaje como principio organizador del relato. *La muerte de Artemio Cruz* es una de esas novelas que no es concebible fuera del marco técnico en que fue creada: la absoluta fusión que existe entre lo narrado y el modo en que se hace, supedita el texto resultante de tal forma que es impensable otra combinación. Así pues, nuestro propósito es doble: uno, describir los diversos recursos que ha empleado el escritor para dar una estructura a su narración; y dos, reflexionar acerca de cómo afrontar esta estructura dotada de una notable complejidad mediante la descripción de la misma. Todo ello nos mostrará el grado de implicación posible que tiene el montaje en la organización narrativa: la fragmentación discursiva, la secuencialidad narrativa, la superposición de diálogos y

planos narrativos distintos, el empalme de niveles narrativos por medio de palabras o frases puentes y la ordenación de diferentes fragmentos a través del uso de signos de puntuación.

Una vez realizada la identificación del montaje como técnica organizadora del texto de Fuentes, pasaremos a la comprobación de su vinculación con la alteración de la temporalidad narrativa. Al estudiar *La muerte de Artemio Cruz*, no se puede pasar por alto la función del punto de vista narrativo que contribuye al disloque temporal de la obra. Aquí, analizaremos la relación entre el disloque temporal y el punto de vista de la novela y los paralelos con el montaje. Prestaremos atención, asimismo, al papel fundamental que desempeña el montaje en la reestructuración del tiempo de la historia y en la creación de relaciones de anterioridad y posterioridad entre las acciones. Observaremos con ejemplos cómo Fuentes al colmar la novela de *flashbacks* y *flashforwards* altera la secuencia cronológica de la historia, conectando momentos distintos por medio del montaje y creando *fade-outs* a fin de presentar transiciones igualmente cinematográficas.

Otro elemento que estudiaremos en relación con el montaje es la construcción simultánea. Explicaremos pormenorizadamente cómo Fuentes imita la manera en que el cine expresa la simultaneidad. Nos referimos, en particular, a los usuales cortes en el montaje de las escenas de una película, y que en la novela se reflejan en la disposición de las escenas. Para ilustrar todo esto, analizaremos en detalle cómo el autor muestra simultáneas escenas narrativas por medio del montaje, jugando con el espacio y con la profundidad de foco tras las escenas principales donde se desarrolla la acción. Contemplaremos una relación de continuidad basada en la casualidad y en el montaje alternado y paralelo, cuya función primordial es la elaboración de un espacio-tiempo coherente que permita al leyente sumergirse en la historia propuesta por el universo diégetico del relato.

Más adelante, en este mismo capítulo, destacaremos la importancia que adquiere el lector en *La muerte de Artemio Cruz*. Al emplear el montaje como técnica narrativa, Fuentes convierte su creación en una obra con una elevada dosis de complejidad formal que interpela a la participación activa del lector en lugar de proponerle un disfrute pasivo. Y eso precisamente es lo que pretendemos ostentar:

*La muerte de Artemio Cruz* responde a una concepción de obra inacabada o incompleta que postula la cooperación del lector como condición de su actualización.

Finalmente, en el último apartado del capítulo, nos centraremos sobre la eficacia del montaje para reproducir la realidad. Trataremos de demostrar que Fuentes, además de imitar la técnica cinematográfica del montaje para construir una nueva forma de especificidad literaria, la utiliza para expresar una auténtica realidad. Estructurando su obra de este modo: superponiendo planos y secuencias narrativas, intercalando distintas escenas, trastocando el orden narrativo, fragmentando el relato con saltos temporales y postulando diferentes narradores o un narrador en varias formas o actitudes, el autor mexicano trata de hacer un retrato más fiel y más verdadero de su país: el México que se ve como disgregado, roto en pedazos.

**CAPÍTULO I**

**LITERATURA Y CINE.**  
**CONSIDERACIONES TEÓRICAS**

**D**esde la traducción de textos literarios al cine hasta el más delicado problema de la *influencia* temática o formal de un medio sobre otro; desde esas modalidades genéricas —«ciné-roman», «cine-drama», «poemas cinematográficos»— que las historias de la literatura no pueden continuar marginando, hasta las diversas posibilidades de intervención del escritor en el cine —sea argumentista, guionista, realizador e incluso adaptador de sus propias obras—, sin olvidar otros *paralelismos* y *convergencias* de estructura o estilo, el estudioso de las relaciones entre cine y literatura sabe, en fin, que tiene ante sí un amplio campo de investigación.

*Carmen Peña-Ardid*

# CAPÍTULO I

## LITERATURA Y CINE. CONSIDERACIONES TEÓRICAS

A lo largo de la historia ya centenaria del cinematógrafo, las relaciones entre la literatura y el cine han sido tan complejas y variadas como conflictivas; poco frecuentes son los casos en que dos medios expresivos han instituido entre sí tantos contactos, intercambios y préstamos, a la vez que suscitado malentendidos y mutuos prejuicios. Con razón, casi desde sus inicios y, bajo diversos enfoques, el cine ha sido objeto de comparación con la literatura; el análisis de los sistemas semióticos y las estructuras formales utilizadas en obras fílmicas y literarias son algunas de las orientaciones que han interesado a los teóricos. Para poder relacionar literatura y cine, hay que tener en cuenta la forma y el contenido propio de cada medio y establecer coordenadas para comprobar qué les acerca y qué les separa; el uno y el otro son medios de expresión que, al margen de formas específicas, convergen en su carácter narrativo. Los principales puntos de convergencia y divergencia que median los dos artes evidencian la existencia de dos lenguajes narrativos con características discursivas singulares. A pesar de estas cuestiones, no es posible negar los influjos recíprocos entre la literatura y el cine. Ambos han establecido una fructífera y profunda interacción que muestra sus potencialidades de manera elocuente cuando se revisa la influencia tomando como eje principal de referencia, el sentido que va del cine hacia la literatura; el cinematógrafo ha puesto de manifiesto un abanico de técnicas que constituye una renovada fuente de inspiración para los escritores.

### I.1. Una historia de relaciones conflictivas

El punto de partida para desarrollar las relaciones existentes entre la literatura y el cine, puede hallarse en la afirmación de Jaime García <sup>1</sup> según la cual la novela ha condicionado los orígenes y desarrollo del relato cinematográfico, y que el cine ha alterado hondamente, en algunos casos concretos la estructura del relato literario.

---

<sup>1</sup> Cit. Mendoza, María Inés (2005). « Narrativa decimonónica y cine », *Revista de Literatura Hispanoamericana*, n°50, p. 85.

Esta aseveración no deja ningún lugar a dudas, la literatura y el cine están estrechamente relacionados. Ambos son dos “*procesos discursivos susceptibles de producir significados y percibir sentidos*”, afirma Ana Recio<sup>1</sup>; pero también dos tipos de relatos en relación continua en cuanto que “*ambos medios expresivos se fecundan mutuamente a la hora de idear nuevos modos narrativos*”, constata José Luis Sánchez Noriega<sup>2</sup>.

La relación entre la literatura y el cine se remonta al nacimiento de éste. Desde sus inicios, a finales del siglo XIX, y en su evolución y consolidación como arte autónomo, el cine ha estado vinculado a la literatura, especialmente al teatro y a la novela, estableciendo un diálogo constante que va desde “*la traducción de textos literarios al cine hasta el más delicado problema de la influencia temática y formal de un medio sobre otro (...) sin olvidar paralelismos y convergencias de estructura o estilo*”, como bien sostiene la profesora y especialista en las relaciones entre la literatura y el cine, Carmen Peña-Ardid<sup>3</sup>.

En esta misma línea, Wenceslao Fernández Flórez<sup>4</sup>, escritor español y pionero en la defensa del cine como arte, subraya que “*de la novela y del teatro se nutre frecuentemente la inspiración del cine*” e incluye a éstos una relación fraternal afirmando que “*el teatro y la novela no saben evitar el mirarse, a veces, en ese espejo que les devuelve, modificadas, sus facciones*”. Sin embargo, no niega las diferencias existentes entre los dos medios de expresión y el lenguaje que cada disciplina utiliza, ya que “*por esencia, el cine difiere de la literatura, por los peculiares medios de expresión que utiliza*”.

En efecto, la literatura y el cine, a pesar de que comparten ciertos códigos y estructuras generales, son dos medios distintos, que siempre han mantenido relaciones particularmente complejas y conflictivas. Resume Peña-Ardid<sup>5</sup> lo siguiente:

---

<sup>1</sup> Cit. Mendoza, María Inés, op. cit., p. 84.

<sup>2</sup> Sánchez Noriega, José Luis (2000), *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, p. 32.

<sup>3</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, p. 13.

<sup>4</sup> Cit. Badosa, Enrique (1945), « Cine y literatura », *Correo Literario*, n° 7, s/p.

<sup>5</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), op.cit., p. 21.

La historia de las relaciones entre el cine y la literatura se nos muestra hoy tan compleja y variada como conflictiva. Ciertamente que pueden detectarse numerosos contactos, préstamos o paralelismos, no es menos evidente el clima de malentendidos y mutos prejuicios en el que han vivido ambos medios a lo largo de una coexistencia no siempre pacífica ni igualitaria.

Más que un encuentro, el cine y la literatura tuvieron un encontronazo. Además de contactos, paralelismos y préstamos, han suscitado mutuos recelos, prejuicios e incomprensiones. Ya en la época del cine mudo surgieron controversias entre literatos y cineastas, que prosiguieron con el cine sonoro y se prolongaron hasta nuestros días.

La relación de los escritores frente al cine ha sido desde un principio más bien tortuosa; los hay que exhiben una admiración sin condiciones y los hay que expresan un total desprecio. Si Martín Alonso<sup>1</sup> considera el cine como un producto de la literatura y lo llama “*forma especial de la literatura*”, en el extremo opuesto se encuentran los para quienes el llamado séptimo arte debe estar completamente desvinculado de toda implicación literaria. Paul Valéry<sup>2</sup>, por ejemplo, apunta que “*el cine distrae el espectador de la entraña de sí mismo*” y aboga por la separación de las dos artes: “*este arte debería oponerse al teatro y a la novela, que sobre todo son artes de la palabra*”. Federico de Onís<sup>3</sup>, por su parte, etiqueta de indebidas las relaciones entre la literatura y el cine al aseverar que “*el cine se prostituye en cuanto que no sigue un camino propio, sino que se vincula a la literatura*”.

Desde el punto de vista de Susana Pastor Cesteros<sup>4</sup>, el desprecio hacia el nuevo arte se manifestó en un principio porque “*se temía una competencia que echara al traste el prestigio acumulado durante siglos por la literatura y una influencia que pudiera malograr la independencia artística de la misma*”. Pero para Peña-Ardid<sup>5</sup>, no es el caso:

---

<sup>1</sup> Alonso, Martín (1947), *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, Madrid, Aguilar, p. 368.

<sup>2</sup> Cit. Mendoza, María Inés, op. cit., p. 84.

<sup>3</sup> Cit. Ibid., p. 84.

<sup>4</sup> Pastor Cesteros, Susana (2003) « Cine y literatura: la obra de Jesús Fernández Santos », *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cine-y-literatura--la-obra-de-jess-fernandez-santos>.

<sup>5</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), op.cit., p. 32.

la desconfianza hacia el nuevo arte vendría por dos cauces distintos: en primer lugar, cuando apareció que se estaba apropiando de zonas que tradicionalmente le estaban reservadas; en segundo lugar, cuando se temió que, en el peor de los casos, ese medio advenedizo pudiera ejercer sobre ella un influjo corruptor.

Conviene apuntar que, la adaptación de obras literarias a la pantalla ha constituido el campo de mayor controversias, como lo indica Sánchez Noriega<sup>1</sup>: “*Dentro de las relaciones cine-literatura, la adaptación es la gran cuestión, tanto desde el interés del debate cultural como desde el análisis de las formas artísticas*”. En la primera mitad del siglo del cine, abundaron los desencuentros entre los escritores y este último, descontentos con la forma en la que sus obras fueron tratadas por los ejecutivos de la industria cinematográfica. De hecho, emitieron en su época juicios de condena acerca de los defectos de la adaptación, inclusive calificando al cine como un medio de expresión estéticamente inferior respecto a la novela o el teatro, como señala Peña-Ardid<sup>2</sup>. Y como lo precisa la estudiosa, estos juicios proceden del supuesto fundamental de la teoría clásica, que consiste en presuponer una superioridad histórica, cultural y estética de la literatura sobre el cine. “*El problema de la adaptación ha generado una extensa bibliografía donde abundan los análisis cuyo propósito no parece otro que el de confirmar*”, escribe Peña-Ardid<sup>3</sup>, “*la inferioridad divulgadora y reduccionista de los films creados a partir de textos literarios, inferioridad que se atribuye bien a las carencias expresivas del lenguaje cinematográfico, bien a sus condiciones de producción y de recepción*”.

El temor y la desconfianza hacia el nuevo arte se superaron en la segunda mitad del siglo XX con el surgimiento de una nueva generación de escritores cinéfilos, para quienes el cine era una potente fuente de ideas y mecanismos para su literatura. “*Fueron sobre todo, los poetas y los escritores de vanguardia quienes celebraron la aparición del cine con mayores muestras de entusiasmo. El nuevo arte no entraba en competencia ni con sus medios de expresión ni con «su» público*”, revela Peña-Ardid<sup>4</sup>. Estos últimos, defendieron y elogiaron el arte cinematográfico considerándolo imprescindible para la

---

<sup>1</sup> Sánchez Noriega, José Luis (2000), op. cit., p. 18.

<sup>2</sup> Peña-Ardid, Carmen (1999), « Encuentros sobre literatura y cine », *Moenia*, nº 6, pp. 498-500.

<sup>3</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), op.cit., p. 23.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.33.

comprensión y concepción de su obra. Explica Pere Gimferrer<sup>1</sup>, que fueron capaces de entender:

que lo esencial no era el vehículo elegido –la narrativa anticuada- sino lo que expresaba a través de él: un arte de la imagen, sin gran dependencia del pretexto en que se basaba; un arte de la distribución del espacio, del gesto, de la observación física del comportamiento humano, de la articulación de elementos plásticos, de la organización autónoma de lo filmado.

En esa generación se dan algunas figuras de escritores-cineastas, poseedores de una relevante cultura cinematográfica, que se mueven con igual facilidad en obras literarias y en películas. Para ellos, no existe contraposición entre la literatura y el cine; las obras literarias y las películas dialogan por vocación y por necesidad, se nutren mutuamente. Al respecto, Peña-Ardid<sup>2</sup> indica:

Los escritos sobre cine de los autores vanguardistas, (...) revelan cómo, en su búsqueda de una renovación de los géneros literarios, tienen al cine más como estímulo y confirmación de sus demandas que como amenaza; tratan de alejarlo de la literatura pero no por temor a una suplantación, sino en el deseo de que se afirme como «lenguaje» autónomo, para lo cual buscan también sus «específicos», unas veces en la «fotogenia», otras en el movimiento rítmico de la imagen, en los valores plásticos y expresivos del primer plano, en la posibilidad de traducir estados del subconsciente o en los poderes simultaneistas y metafóricos del montaje.

No es cierto, pues, el tópico del generalizado desinterés de los escritores por el cine, ya que, si, por un lado, los de la primera mitad del siglo XX no le prestaron gran importancia y lo vieron un acicate para el desarrollo de su arte, los autores del medio siglo, por otro, quedaron fascinados por el medio y consideraron los aportes de la imagen como enriquecedores del texto literario. Lo más que puede decirse es que el acercamiento de los escritores al cine ha estado sometido a fluctuaciones constantes. En palabras de Vicente Molina Foix<sup>3</sup>, escritor y director de cine español, la relación de éstos con el medio audiovisual es como la historia de unos “*amores latentes, abandonos y riñas, odios, desconfianzas y alguna humiliación*”.

---

<sup>1</sup> Gimferrer, Pere (2005), *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, p. 10.

<sup>2</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), op.cit., p. 34.

<sup>3</sup> Cit. Ibid., p. 38.

Muchos escritores se han acercado al cine al igual que muchos cineastas lo han hecho con la literatura, siempre con la intención de aprovechar las experiencias de estas dos formas expresivas. Desde los comienzos del cine se han realizado para la pantalla adaptaciones de distintos géneros literarios. La adaptación cinematográfica tiene la misma tradición centenaria que el séptimo arte, como señala Sánchez Noriega<sup>1</sup>: “*La práctica de las adaptaciones de textos literarios es tan antigua como el cine mismo o, más exactamente, como el momento en que el invento de los Lumière deja de ser una atracción de feria para convertirse en un medio de contar historia*”.

Esta práctica ha continuado sin disminución hasta hoy en día. El cine ha recurrido sistemáticamente a nutrirse de los textos literarios, recurrencia que explica Sánchez Noriega<sup>2</sup> por razones de índole muy diversa como son la *garantía de éxito comercial* sustentada sobre el éxito previo del texto literario o el *prestigio artístico y cultural* que puede proporcionar a la película la obra literaria. Para algunos estudiosos la realización de numerosas películas, basadas en obras literarias a lo largo de los años que conforman la historia del cine, se debe a que se consideraba que las novelas y los dramas fomentaban más que ningún otro vehículo una mayor difusión de los filmes entre los espectadores. Para otros, la elección de obras literarias para ser llevadas a la pantalla venía motivada por su capacidad para dar mayor entidad artística y cultural a aquel arte que empezó siendo un mero divertimento. Es menester tener en cuenta que la práctica de las adaptaciones de textos literarios ayudó en su momento a superar el estatus de atracción de feria que caracterizó las primeras proyecciones cinematográficas, para terminar convirtiéndose en el arte más representativo y característico del siglo XX.

Por otro lado, y haciendo hincapié en la reiterada utilización de textos literarios como base y apoyo cinematográfico, es preciso realizar una puntualización: aunque el interés que han tenido los cineastas por la literatura es prácticamente generalizado, ello no siempre es, ni ha sido, del agrado de algunos críticos cinematográficos que, desde muy temprano han manifestado opiniones contrarias al uso de obras literarias para versiones

---

<sup>1</sup> Sánchez Noriega, José Luis (2000), op. cit., p. 45.

<sup>2</sup> Ibid., pp. 50-54.

fílmicas, como se puede notar en un comentario, sin firma<sup>1</sup>, publicado en *Arte y Cinematografía*<sup>2</sup> en 1925:

si la Cinematografía es un arte, sus elementos básicos deben ser propios y originales, y (...) no debería recurrir al teatro ni a la novela. [...pues] debe sus más grandes éxitos a la originalidad de los asuntos, a la idea inspirada, enriquecida por (...) los rasgos de una delicada fantasía. Para nosotros la Cinematografía es al teatro, como la pintura a la poesía. No quiere decir todo esto que la Cinematografía puede ni debe prescindir de nuestra rica literatura ni que, (...), deje de ampararse de obras interesantes (...). Pero de eso a llevar a la pantalla una obra teatral, servida con las mismas situaciones escénicas y trozos de los diálogos, hay una enorme diferencia, tal como la de conseguir un fracaso en lugar de un éxito. Es evidente que una obra teatral puede llegar a la pantalla embellecida con ambientes que no pudieron verse en la escena vivida; pero nadie puede negar que las cualidades fundamentales de la obra teatral no caben en las galerías, ni las tomas de objetivo<sup>3</sup>.

En cualquier caso, las relaciones entre literatura y cine son una constante desde los orígenes de éste. Como hemos comentado anteriormente, la conexión de estas dos manifestaciones artísticas ha originado múltiples polémicas que, ponen en evidencia su recíproca e incontestable interrelación. Cine y literatura están íntimamente ligados y condenados a encontrarse y entenderse. A ello alude el escritor y director cinematográfico Gonzalo Suárez<sup>4</sup>, al afirmar que:

Cuando se me pregunta qué porcentaje de literatura hay en el cine o viceversa, experimento el mismo desaliento. Tengo la pulsión desesperada de llamar a mi contable. Sólo él, o Dios lo sabe... cine y literatura comparten inevitablemente un intangible territorio que ni los más perspicaces han conseguido acotar: el de los sueños.

La complejidad y reciprocidad de las relaciones entre la literatura y el cine, aludidas por Suárez, han hecho que sean frecuentes los trabajos que se han realizado para analizar y examinar el “intangible territorio” que comparten los dos medios, bien sea desde el punto de vista cinematográfico o desde el punto de vista literario.

---

<sup>1</sup> No figura el autor del artículo; al finalizar los comentarios aparece *El corresponsal* (*Arte y Cinematografía*, nº 295, 1925).

<sup>2</sup> *Arte y Cinematografía* es la primera revista cinematográfica española, la más antigua, la de mayor circulación.

<sup>3</sup> Cit. Rodríguez Sánchez, M<sup>a</sup> de los Ángeles (2010), « Literatura, cine y novela cinematográfica », en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo*, París (9 al 13 de julio 2007), Vol. 2, p. 192.

<sup>4</sup> Cit. *Ibid.*, p. 192.

## I.2. Una tradición comparativa

Numerosos teóricos se han dedicado a indagar en las relaciones entre la literatura y el cine. Sin duda, porque pocas formas artísticas han establecido entre sí tantos contactos, intercambios y préstamos. El estudio de estas relaciones ha permitido el desarrollo de diversas teorías y nuevos conocimientos que enriquecen tanto la experiencia literaria como la cinematográfica.

Los primeros teóricos del cine se enmarcan en lo que se denominó formalismo ruso. Las aportaciones de Yury Tynianov o Boris Eichenbaum en este campo son muy importantes. En términos de Peña-Ardid<sup>1</sup>, estos autores, conocidos como formalistas y que vinieron a ser tan reconocidos en los campos de la literatura y la lingüística a partir de los años sesenta, “*no crearon una teoría cinematográfica propiamente dicha*” pero sí aportaron una serie de reflexiones en torno al nascente arte, introduciendo varios conceptos comunes al análisis del discurso fílmico y literario. Su aportación más importante y original es que focalizaron las relaciones entre el cine y el lenguaje, lo que los llevó a comprender el arte como un sistema de signos y convenciones. Aún más, aplicaron al cine, como indica María del Rosario Neira Piñeiro<sup>2</sup>, “*la noción de lenguaje, sintaxis, y otros conceptos lingüísticos*” definidos por Peña-Ardid<sup>3</sup> en la cita que sigue:

el punto más original del trabajo formalista es su análisis del cine como «lenguaje» o, mejor, como «lengua». Veremos proliferar entonces toda una serie de conceptos lingüísticos –la noción de cine-palabra o de cine-frase– combinados con otros procedimientos del estudio de la literatura –noción de cine-metáfora, de cine-estilística etc.

Esos teóricos, que sostenían la idea de que el cine tenía un lenguaje autónomo, que superaba el registro de la realidad visual, buscaron lo específicamente cinematográfico. Así, consideraron el montaje como la clave de la creatividad artística. Como dice Neira Piñeiro<sup>4</sup>, “*Se preocuparon de analizar la especificidad del cine como arte y los mecanismos cinematográficos para la creación de sentido –otorgando una importancia fundamental al montaje- (...)*”. Para ellos, la materia prima del cine no es la realidad

---

<sup>1</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), op.cit., pp. 62-63.

<sup>2</sup> Neira Piñeiro, María del Rosario (2003), *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco Libros, p.17.

<sup>3</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), op.cit., p. 64.

<sup>4</sup> Neira Piñeiro, María del Rosario, op. cit., p.17.

sino la técnica que es capaz de separar el arte de la pura representación o reproducción de la misma. Tynianov<sup>1</sup> habló del cine como “*el ofrecer el mundo visible en la forma de signos semánticos engendrados por procesos cinemáticos tal como el montaje (...)*”. Eichenbaum<sup>2</sup>, por su parte, señaló que “*el cine no es simplemente fotografía animada, es un lenguaje peculiar, el de la fotogenia*”. Al utilizarla “*como « expresividad », la fotogenia se transforma en « lenguaje », lenguaje de los gestos, de la mímica, de los encuadres, de los planos, etc. El montaje transforma la fotogenia en lenguaje cinematográfico*” y, se convierte así en “*la estilística fílmica por cuanto garantiza todas las formas de articulación de las unidades sígnicas*”, arguye el teórico de cine español Vicente Sánchez-Biosca<sup>3</sup>. En términos generales, el lenguaje del cine tiene dos niveles de articulación, el de las imágenes, que sería el signo semántico, y el del montaje, que introduce nuevas dimensiones de significado.

Conviene insistir de nuevo en que desde muy pronto, el cine había sido sometido a estudio por diferentes investigadores que pertenecían al grupo de los formalistas e incluso, como lo hace notar Sánchez-Biosca<sup>4</sup>, las actividades de algunos de éstos como es el caso de Tynianov y Eichenbaum, dieron frutos notables en la misma pantalla. Dice el director de la revista *Archivos de la filmoteca*:

El texto colectivo titulado *Poetika Kino*, aparecido en 1927, consuma un momento estructural de esta reflexión, particularmente en lo que respecta a las aportaciones más sistemáticas ofrecidas por Yuri Tynianov y Boris Eichenbaum, las cuales aspiran a conquistar una terminología y conceptualización homogéneas para afrontar los problemas de lenguaje y significantes del hecho artístico cinematográfico. El cine será analizado en cuanto hecho de lenguaje y discurso; y, por consiguiente, en sus semejanzas y diferencias respecto a otros dispositivos significantes. La riqueza semiótica del cine no podía pasar inadvertida a quienes se hallaban empeñados a un estudio del fenómeno artístico y literario más que lingüístico.

Cierto que las numerosas investigaciones de los formalistas rusos se esforzaron con ahínco por comparar el viejo y el nuevo arte a través del estudio de analogías y

---

<sup>1</sup> Cit. Stam, Robert; Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, p. 47.

<sup>2</sup> Cit. Albéra, François (1998), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*, Barcelona, Paidós Ibérica, pp. 198-199.

<sup>3</sup> Sánchez-Biosca, Vicente (2010), *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, p. 112.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 110.

diferencias, pero el primero tal vez, subraya Peña-Ardid<sup>1</sup>, en hallar equivalencias estructurales entre el cinematógrafo y otras formas artísticas que implicaban de modo específico a la literatura, fue el cineasta Sergei Likhailovich Eisenstein. El siguiente texto formulado por el propio Eisenstein<sup>2</sup> en 1944, deja en claro su interés por el estudio comparado del cine:

No sé qué piensan mis lectores de esto, pero a mí me resulta agradable reconocer una y otra vez el hecho de que nuestro cine no está del todo desprovisto de parientes o de pedigrí, de un pasado con tradiciones y una rica herencia cultural de épocas pasadas. Sólo la gente muy insensata y presuntuosa puede erigir leyes y una estética para el cine partiendo de las premisas de algún nacimiento virgen inverosímil de este arte.

Permitamos que Dickens y toda la fila ancestral, yendo hasta los griegos y Shakespeare, nos recuerden que tanto Griffith como nuestro cine provienen no sólo de Edison y sus colegas inventores, sino también de un enorme y culto pasado... Que sea este un pasado un reproche para los insensatos que han mostrado arrogancia en relación con la literatura, la que ha contribuido tanto a este arte aparentemente sin precedentes...

Como puede apreciarse, para el cineasta ruso, el cine se relaciona con la literatura ya que ésta *“ha contribuido tanto a este arte aparentemente sin precedentes”*. Según Peña-Ardid<sup>3</sup>, a excepción de Eisenstein, ningún estudioso de la primera época, ni siquiera el círculo formalista se atrevió a reconocer en fecha tan temprana y tan dicidamente la impronta literaria en el cinematógrafo.

Sus diversos escritos en los que explora la evolución del lenguaje cinematográfico ofrecen una riqueza de contenidos. Pues, añade la autora, éstos recogen junto al estudio del cine, *“reflexiones sobre estética general, sobre la escritura ideogramática, el teatro de Kabuki o la poesía de los Haikú japoneses; sobre pintura, sobre la metáfora poética, los principios del melodrama, de la novela naturalista o de la técnica narrativa del monólogo interior”*. Desde estos distintos enfoques analíticos para abordar el cine, Eisenstein muestra conocimientos significativos, impresionantes y enciclopédicos. Sin embargo, el interés fundamental era demostrar en qué medida esas formas artísticas se ajustaban a las leyes sintácticas del montaje. En conjunto, siguiendo la tendencia comparatista de los teóricos del formalismo, Eisenstein encuentra en la tradición

---

<sup>1</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), op.cit., p. 71.

<sup>2</sup> Cit. Ibid., p. 71.

<sup>3</sup> Ibid., p. 71.

cultural, las artes precedentes y, en concreto, la literatura, una teoría para desarrollar un sistemático y profundo análisis del cine poniendo especial interés en el montaje cinematográfico.

Si los formalistas no escribieron sobre el cine en sí, sus conceptualizaciones fueron valiosísimas en el sentido en que, como afirma François Albéra<sup>1</sup>, “*los semióticos del cine « asumieron » más tarde, por ejemplo, las formulaciones formalistas referidas a la especificidad de la literatura y las exploraron a la teoría filmica, (...)»*”.

Efectivamente, a partir de los planteamientos de carácter pre-semiológico expuestos por el formalismo ruso, se establecieron las premisas de los estudios semiológicos que alcanzaron su pleno desarrollo durante los años sesenta. Y es a Christian Metz a quien se puede considerar como precursor de la semiología del cine, orientación teórica que sería continuada posteriormente, por otros autores como Emilio Garroni, Umberto Eco y Francesco Casetti. “*Partiendo de los nuevos métodos de análisis del relato (estructuralista y semiológico)*”, expresa Peña-Ardid<sup>2</sup>, “*logran descubrir paralelismos, diferencias e influencias entre la narrativa fílmica y la literaria sin renunciar a la especificidad, digamos más bien, autonomía, de cada uno de los medios de expresión*”.

Estructuralista de corazón y ferviente seguidor de la lingüística saussureana, Metz intentó definir las características del cine como lenguaje, y así poder aplicar al análisis de las películas las normas de los estudios lingüísticos. Su propósito fundamental, explica Viviana Svensson<sup>3</sup>, “*consistió en separar la heterogeneidad de significados del cine de sus procedimientos significantes básicos, para comprobar hasta qué punto eran lingüísticos*”. Inició sus trabajos contrastando los signos del lenguaje verbal con los signos de carácter icónico ligados a la imagen para establecer sus diferencias. Según Neira Piñeiro<sup>4</sup>, “*Ser capaz de precisar las características que el llamado lenguaje cinematográfico no tiene, por oposición a la lengua, es, desde el punto de vista de Metz, un primer paso para llegar a comprender el funcionamiento del discurso fílmico*”. Para él y otros semióticos, el cine no es una lengua con un sistema de signos para la

---

<sup>1</sup> Albéra, François, op.cit., p. 28.

<sup>2</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), op.cit., pp. 86-87.

<sup>3</sup> Svensson, Viviana (2013), « Relaciones entre cine, literatura y educación », *Peliquen*, nº 16, p. 3.

<sup>4</sup> Neira Piñeiro, María del Rosario, op. cit., p. 18.

intercomunicación, es un lenguaje que, mediante técnicas como el montaje, combina y organiza imágenes, trazos gráficos, palabras y sonido. Es un ensamblaje dinámico de signos y códigos, que genera la representación y significación del discurso cinematográfico.

Con razón, lo primero en que reparó Metz fue que el lenguaje cinematográfico no podía ser estudiado conforme con los modelos del lenguaje verbal como habían tratado otros teóricos, dado que,

el cine, enfatiza Peña-Ardid<sup>1</sup>, ni manejaba signos arbitrarios, ni poseía la doble articulación de la lengua que permitiera localizar unidades mínimas discretas y carentes de significación «propias de todos los films», ni podía afirmarse que la imagen fuera equivalente a la palabra, sino, en todo caso, a una frase. En un primer momento Metz pensó que esas unidades mínimas, codificables y específicas del lenguaje cinematográfico, no existían al nivel de la imagen, sino únicamente «en el ordenamiento de las imágenes», esto es, en la articulación sintagmática del film, donde la imagen (plano) sería una unidad de discurso, no de lengua, un «neologismo» actualizado en el discurso. El análisis formal se centraría así en la serie de codificaciones que intervenían en el nivel de las «grandes unidades» (secuencias y grupos de secuencias), hasta completar un cuadro global de los posibles modos de articulación sintagmática del film, caracterizado como forma de relato.

Metz se esforzó por establecer las bases de una teoría semiológica del cine aplicando conceptos lingüísticos, “*aunque sin limitarse a una mera transposición de los mismos*”, destaca Neira Piñeiro<sup>2</sup>. De allí que no se puede estudiar el cine como si se tratase de una lengua, como lo apunta el propio semiólogo en una entrevista realizada en 1989. Metz<sup>3</sup> refiere que,

Aplicar la lingüística supondría tratar al cine como una lengua o como algo análogo a una lengua (...) No se trata de “aplicar”, sino de *tener en cuenta* algunos conceptos elementales como “sintagma”, “código”, etc. Conceptos que, por otra parte, a menudo ni siquiera son propiamente lingüísticos. (...) Nociones como “paradigma/sintagma”, “texto/sistema”, “código/mensaje”, “diégesis”, etc, interesan a la semiología en general, es decir, al conjunto de fenómenos de significación. No tienen nada de específicamente lingüístico.

---

<sup>1</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), op.cit., p. 87.

<sup>2</sup> Neira Piñeiro, María del Rosario, op. cit., p. 18.

<sup>3</sup> Cit. Ibid., p. 19.

La utilización de tales conceptos y el desarrollo de la semiología del cine han permitido el análisis de las películas. Un análisis que obliga a preguntarse por cuestiones como la especificidad del discurso fílmico, los diferentes tipos de signos que lo configuran, los códigos que regulan su funcionamiento, la delimitación de las unidades que lo componen, etc., cuestiones que han sido planteadas desde los inicios mismos de la semiología cinematográfica.

La búsqueda de una analogía con el lenguaje verbal llevó en ocasiones a la búsqueda de equivalencias entre el cinematógrafo y la literatura. Metz realizó una breve incursión en el área de las adaptaciones o como bien expresa Peña-Ardid<sup>1</sup>, “*en el campo de las «transposiciones códicas»*”, pretendiendo determinar “*qué tipo de figuras significantes podrían pasar de un lenguaje a otro, de un sistema artístico a otro y hasta qué punto sufrirían distorsiones y transformaciones al cambiar las materias de la expresión (los lenguajes)*”. Esta orientación constituyó el punto de partida más eficaz para examinar el problema de las posibles correspondencias entre el cine y la literatura. Dará lugar a una orientación que será ampliamente desarrollada por algunos alumnos de Metz como François Jost o André Gardie en el marco de la narratología. Gardie<sup>2</sup> es muy explícito en su delimitación de la zona de confluencia del filme y la novela:

Par définition le cinéma narratif raconte, conjugant ainsi deux types de contraintes; l'une relève des codes propres au langage audio-visuel, l'autre répond de la combinatoire narrative. Par définition aussi le roman raconte, conjugant ainsi deux types de contraintes, l'une relève des codes spécifiques de la langue, l'autre répond de la combinatoire narrative. Entre le film de fiction et le roman, une zone commune s'inscrit donc, celle de l'activité «récitative».

El estudio de los signos, si bien evidenció las divergencias existentes entre el discurso fílmico y literario, también abrió otras posibilidades comparativas. Siendo el cine y la literatura dos sistemas significativos, éstos pueden encontrarse algunas similitudes en el modo en que crean significados. Metz<sup>3</sup> señaló esta cuestión “*al mencionar que tanto las palabras como las imágenes son conjuntos de signos que pertenecen a sistemas y que, en un cierto nivel de abstracción, estos sistemas guardan parecido uno con otro*”.

---

<sup>1</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), op.cit., p. 89.

<sup>2</sup> Cit. Ibid., p. 89.

<sup>3</sup> Cit. Frago Perez, Marta (2005), «Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica», *Communication & Society*. Disponible en: <http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo>.

Al igual que se llevaron al ámbito cinematográfico los planteamientos de la semiología como ciencia de los signos, se aplicaron también al estudio de las películas los fundamentos teóricos procedentes de la narratología literaria. El hecho de considerar el filme como relato, llevó a numerosos teóricos a centrar sus estudios en la narratividad fílmica partiendo de la teoría literaria, fundamentalmente del análisis estructural. Así, en la medida en que un filme es un relato, éste puede ser comparado con otros tipos de narración, con los que comparte al menos ciertas estructuras, aunque el modo discursivo sea distinto. Tal como sostiene Neira Piñeiro<sup>1</sup>, *“La narratología como ciencia del relato «no previlgia en exclusiva los textos narrativos literarios, ni se restringe a los textos narrativos verbales; se preocupa también de prácticas narrativas como el cine, el cómic o la narrativa de prensa»”*.

Dentro del enfoque narratológico, se inscriben los trabajos, por citar sólo algunos, de Metz, Casetti, Jost, Gardié, Seymour Chatman, Francis Vanoye, André Gaudreault, Kristin Thompson y David Bordwell. Estudiando el filme como relato, estos autores y otros han demostrado la validez, en el ámbito cinematográfico, de los conceptos clave de la narratología, principalmente los de narrador, historia/discurso, tiempo y punto de vista.

En este planteamiento, revela Svensson<sup>2</sup>, se distinguen dos grupos teóricos: por un lado, están los que como Metz se centran en *“el nivel de la historia, del universo de ficción creado por el relato, (...), quienes básicamente hacen hincapié en la interacción de elementos como el esquema de la historia y la estructura de la trama”*. Por otra parte, están estudiosos como Bordwell que se interesan por *“el nivel del relato y por las instancias que intervienen en la situación enunciativa”*. Por ejemplo, *“las esferas de acción dirigidas por los diferentes personajes, el modo en el que la información narrativa es controlada y canalizada mediante el punto de vista, y la relación del narrador con los habitantes y con los hechos del mundo ficcional”*.

---

<sup>1</sup> Neira Piñeiro, María del Rosario, op. cit., p.20.

<sup>2</sup> Svensson, Viviana, op. cit., p. 4.

Cabe mencionar también las perspectivas semio-pragmáticas del cine que se basan en los procesos de comprensión de la narración en el cine de ficción, teniendo en cuenta al espectador, defendida por el semiólogo francés Roger Odin. Esta orientación teórica fue, asimismo, objeto de interés para Bordwell<sup>1</sup>, quien, en su análisis de la estructuración narrativa del filme de ficción, tomó en consideración la relación entre éste y su espectador, *“entendido como «una entidad hipotética que realiza las operaciones relevantes para construir una historia partiendo de la representación del filme, noción que podría equivaler aproximadamente al lector implícito de la teoría literaria”*. Con esta perspectiva, se da un giro en el papel del espectador que ya no es, como señala Svensson<sup>2</sup>, *“un sujeto pasivo sino activo, capaz de enfrentarse a la tarea de comprensión, provisto de patrones de estructuras narrativas que su cultura le facilita, y de unas expectativas basadas en su experiencia como conocedor de convenciones genéricas”*.

En los últimos años, y en especial a partir de los años ochenta, se produce otro tipo de cambio en los estudios sobre cine. La última tendencia amplía el campo de análisis, abandonando el análisis textual o las estrategias del estructuralismo o de la narratología aplicadas tanto a textos literarios y cinematográficos y se centra en estudios culturales, de ideología, de recepción, de psicoanálisis o de intertextualidad. Y todo razonamiento que en este sentido se haga, parte, ineluctablemente, de una perspectiva comparatista entre literatura y cine.

En suma, el estudio de las relaciones cine-literatura, desde una mayor o menor especificidad comparatista o en general teórico-crítica, posee una evidente tradición a lo largo de los años que conforman la historia del cinematógrafo. En el escudriño del análisis comparativo de dichas relaciones, se hallan estudios que se basan en los puntos de convergencia y divergencia entre ambas artes. Estudios cuyos autores enfatizan lo que de común hay en la literatura y el cine para, a partir de ello analizar sus diferencias.

---

<sup>1</sup> Cit. Neira Piñeiro, María del Rosario, op. cit., p.20.

<sup>2</sup> Svensson, Viviana, op. cit., p. 4.

### **I.3. Literatura y cine. Convergencias y divergencias**

Si bien entre el cine y la literatura existen similitudes donde la influencia entre ambos es patente, existen, obviamente, diferencias en la forma en que se expresan. Aunque comparten la misma función, la de narrar una historia, los métodos que ambos utilizan para la producción y la recepción de las historias que transmiten son diferentes.

#### **I.3.1. Convergencia: el carácter narrativo**

La literatura y el cine tienen en común un rasgo definitorio esencial: la narratividad, definida por José María Paz Gago<sup>1</sup> como “*una propiedad abstracta, única y general, que poseen los diferentes lenguajes, cuyas posibilidades adoptan y adaptan los diversos sistemas expresivos para narrar historias*”, tanto verbal-oral (narrativa oral) como verbal-escrito (novela o cuento) o visual-verbal (película de cine). Esta propiedad, pues, constituye la base del estudio comparativo de la novela y el filme, el fundamento que los acerca y posibilita su comparación.

Ya en el temprano ensayo de Umberto Eco<sup>2</sup> *Cine y literatura: la estructura de la trama*, publicado en 1968, el autor señalaba que “*la forma de un filme y la forma de una novela pueden compararse puesto que ambas son artes de acción, es decir, poseen la capacidad de estructurar una acción, de relacionar una serie de acontecimientos sobre una estructura de base*”. El estudio de este aspecto común entre ambas formas de narración permite comprobar, según comenta Peña Ardid<sup>3</sup>, que “*es posible el intercambio a cierto nivel entre ambos sistemas semióticos*” y que existen “*categorías narrativas (...) homologables en el ámbito de la novela y en el del film, y en las cuales puede apoyarse el análisis comparatista para especificar diferencias y semejanzas entre el comportamiento narrativo-discursivo de cada uno de estos medios*”.

Precisamente, dice Morris Beja<sup>4</sup>, “*debido a su capacidad para contar historias, el cine ha estado relacionado estrechamente con la literatura*”. Aun nació, precisa Neira

---

<sup>1</sup> Paz Gago, José María (2004), «Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual», *Signa*, n°13, p. 207.

<sup>2</sup> Cit. Frago Perez, Marta, op. cit.

<sup>3</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), op. cit., p. 153.

<sup>4</sup> Cit. *Club ensayos* (2001). Disponible en: <https://www.clubensayos.com/las-relaciones-entre-literatura-y-cine>.

Piñeiro<sup>1</sup>, como “*un medio para registrar mecánicamente la realidad, muy pronto se dirigió hacia la narración de historias de ficción*”, una orientación que facilitó el desarrollo de procedimientos narrativos que permitieron la construcción de relatos más elaborados. Y en su configuración como cine narrativo, prosigue la autora, hubo “*influjos procedentes de otros medios artísticos ya existentes, que son absorbidos en alguna medida (...), o tomados como modelo en algún aspecto*”. Román Gubern<sup>2</sup> vincula estos influjos, reducidos principalmente a la fotografía, el teatro y la narrativa literaria, con tres etapas en la historia del cine:

un primer momento en el que predomina el film de carácter documental, con una serie de características a nivel formal (encuadre fijo, gran profundidad de campo, etc.); una etapa marcada por el influjo del teatro, representada en el cine de Méliès, y finalmente, una superación del llamado « teatro filmado » con la adquisición de nuevos procedimientos (montaje, cambios de escala y de punto de vista sobre el espacio representado (...)) y la apropiación de modelos procedentes del relato literario.

Así, hay un punto que une la literatura y el cine: ambos son artes de acción por excelencia. Es importante puntualizar que hablamos específicamente del cine de ficción y de la literatura narrativa. Peña-Ardid<sup>3</sup> plantea que, como género de acción, el filme de ficción y la narración literaria poseen dos elementos comunes y comparables: por una parte, la condición narrativa que naturalmente tienen, y, por otra, el hilo argumental que ambos desarrollan: “*suele admitirse que la configuración narrativa y el desarrollo argumental de una fábula serían elementos comunes y comparables entre cine de ficción y la novela*”.

Al considerar el cine de ficción y la literatura narrativa como “artes de acción”, Eco<sup>4</sup> establece una homología estructural entre la narración literaria y fílmica. Se nos lo explica en los siguientes términos:

entre la narración verbal y la narración cinematográfica existe no una simple analogía, como se sostiene habitualmente, sino una auténtica *homología estructural*, pues ambas desarrollan de forma idéntica la estructura de la acción en intriga. En ambos casos existe una acción que es estructurada narrativamente,

---

<sup>1</sup> Neira Piñeiro, María del Rosario, op. cit., p.22.

<sup>2</sup> Cit. Ibid., p.22.

<sup>3</sup> Cit. Donoso, Hiriart (2009-2010), «El cine respecto a la literatura: diálogos y aportaciones», *Borradores*, Vol X/XI. Disponible en: <http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Borradores>.

<sup>4</sup> Cit. Paz Gago, José María, op. cit., pp. 207-208.

independientemente de que en un caso la acción sea narrada verbalmente y en el otro sea, además, representada visualmente.

De acuerdo con Eco, la semejanza de las estructuras homologa al cine con la literatura; ambos funcionan como medios para narrar. En la literatura la acción es narrada verbalmente, y en el cine es representada visualmente, y esta diferencia no invalida que en ambos casos se estructure una acción con medios distintos. Eco<sup>1</sup> establece “*una base general: el avance de una serie de hechos; no importa si lo literario parte de la palabra para enunciar «sucede esto y luego aquello», y el cine muestra imágenes en las que ocurre esto más esto más esto*”. Parafraseando a Sánchez Noriega<sup>2</sup>, tanto el filme como la novela cuentan algo y por ello tienen en común la narración de sucesos reales o ficticios, ubicados en un espacio y tiempo determinados y protagonizados por personajes que poseen un principio y un final. Queda claro pues, que el filme y la novela participan de unas mismas estructuras en la construcción del relato, aunque ciertamente empleen medios diferentes.

### **I.3.2. Divergencia: el modo expresivo**

La diferencia más obvia que desune la narración literaria de la cinematográfica es que la primera utiliza palabras y la segunda imágenes. La forma de representar la acción, en el caso de la novela, es contando “sucede esto y luego aquello”; a diferencia del cine, en el cual la acción es narrada a través de imágenes en movimiento. Pero ello, que esencialmente es cierto, no debería dar motivo a un error que se repite continuamente al hablar de cine y es el hecho de considerarlo únicamente desde el punto de vista de la imagen, cuando en realidad la comparación de este medio con la literatura narrativa sólo puede hacerse a partir de los diversos materiales que lo componen, y que integran elementos visuales, sonoros y verbales. En este sentido, Peña Ardid<sup>3</sup> destaca que el cine debe ser considerado desde la heterogeneidad de sus materias de expresión: imagen, palabras, música y ruidos. Cuando, de hecho, sólo atendiendo a las informaciones verbales y visuales que se transmiten a través de esos canales en una película se pueden establecer comparaciones con la novela, como bien señala Jost<sup>4</sup>:

---

<sup>1</sup> Eco, Umberto (1970), *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, pp. 196-197.

<sup>2</sup> Sánchez Noriega, José. Luis (2000), op. cit., p. 46.

<sup>3</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), op. cit., p. 156.

<sup>4</sup> Cit. Ibid., p.156.

On ne répètera jamais assez que le cinéma travaille deux registres: il peut montrer ce que voit le personnage et dire ce qu'il pense. Si l'on ne veut pas restreindre, une fois de plus, l'analyse du film à l'attitude de l'image, il importe donc de différencier l'attitude narrative par rapport au personnage héros en fonction des informations verbales et visuelles.

Es preciso reconocer que Metz<sup>1</sup> distinguió las materias de expresión del cine. El teórico estableció una distinción en cinco materias: “*la imagen fotográfica en movimiento, los ruidos, la música, el lenguaje verbal hablado y las menciones escritas*”. Neira Piñeiro<sup>2</sup>, por su parte, habla de tres materias. Según ella, aplicando la terminología de Charles Sanders Peirce, podemos decir que “*el cine se vale tanto de iconos (la imagen fotográfica), como de símbolos (las palabras habladas o escritas) y de indicios (los ruidos)*”.

Por ser el componente esencial y más característico del discurso fílmico, el signo icónico ha sido objeto y sujeto de especial atención de la semiología del cine. Diversos autores como el propio Metz, Eco o Roland Barthes, indica Neira Piñeiro<sup>3</sup>, indagaron en las características y funcionamiento de la imagen como signo, “*tanto en lo relativo a los mensajes visuales en general como en lo que se refiere, más específicamente, a la imagen cinematográfica, que se caracteriza por poseer una dimensión temporal, así como por la posibilidad del movimiento*”.

No obstante, el signo icónico no es el único componente del discurso fílmico. También el signo lingüístico, la música y los ruidos intervienen junto con la imagen en su articulación, todos confluyen para la creación de un sentido. Por ello, la semiología del cine se ha preocupado por estudiar “*el modo en que los diversos tipos de signos se entrelazan tanto simultánea como sucesivamente para construir entre todos un discurso coherente y perfectamente articulado*”, aclara Neira Piñeiro<sup>4</sup>. Esta destacada heterogeneidad del discurso fílmico que ha llevado a hablar, en sus palabras, de “*polifonía del film*”, supone una divergencia sustancial respecto a la narración literaria, que es exclusivamente verbal.

---

<sup>1</sup> Cit. Neira Piñeiro, María del Rosario, op. cit., p. 36.

<sup>2</sup> Ibid., pp. 37-38.

<sup>3</sup> Ibid., p. 38.

<sup>4</sup> Ibid., pp. 38-39.

A su vez, justamente porque se trata de una manifestación artística, heterogénea en cuanto a las materias empleadas, a diferencia de la literatura, y porque el filme narra a la par que representa, facilita al espectador la realidad que pretende transmitir. Mientras que al leer una novela, el lector se adentra profundamente en el mundo de la imaginación; se sumerge en la historia y crea un mundo ficcional convirtiendo así el relato literario en una serie de imágenes mentales similares a las imágenes proyectadas en una película, creando así “una película recreada” por su imaginación. Éstos son los parámetros que Cristina Manzano Espinosa<sup>1</sup> describe en torno a las diferencias entre la novela y el relato cinematográfico:

Las novelas se construyen con palabras que producen imágenes, creadas en la retina y que pasan a la parte del cerebro dedicada a las emociones. Se trabaja con sugerencias, metáforas, con uniones de contrapuestos y la imagen de lo se está leyendo se puede considerar ya implícita en el texto escrito. El relato cinematográfico por su parte, no tiene un fin en sí mismo hasta que no se filma.

Este elemento añade una importante distinción entre los dos medios, literario y cinematográfico: el punto de vista del receptor, cuya actitud varía en uno y otro. Al respecto, Mario Paoletti<sup>2</sup> opina que contrariamente al cine que entrega al espectador imágenes ya hechas, la literatura exige al lector que construya su propia película, que crea sus propias imágenes:

La principal diferencia entre el cine y la literatura es que el cine tiene un espectador y la literatura tiene un lector. El consumidor de literatura 've' con su imaginación y debe proyectar su propia película (en ese sentido, todo lector es un director de cine). El consumidor de cine, en cambio, recibe imágenes ya hechas, que él no fabricó, y debe imaginar a partir de ellas (y es por eso, me imagino, que el espectador de cine imagina poco durante la proyección, pero imagina mucho cuando ya ha salido del cine y debe trabajar con el recuerdo de la película).

Con la opinión de Paoletti coincide también Jesús Fernández Santos<sup>3</sup>, quien atribuye al lector una participación más activa que al espectador. Para él, el cine concreta en imágenes lo que las palabras obligan al lector imaginar con esfuerzo:

---

<sup>1</sup> Manzano Espinosa, Cristina (2008), *La adaptación como metamorfosis. Transeferencias entre el cine y la literatura*, Madrid, Editorial Fragua, p. 54.

<sup>2</sup> Cit. Pastor Cesteros, Susana, op. cit.

<sup>3</sup> Cit. Ibid.

el cine es un arte puramente objetivo que, además, no necesita la participación plena del «lector»; en la novela hay que adivinar toda esa serie de «secuencias», en realidad son trampas, que quien escribe te coloca para mantener tu atención; el cine tiene la ventaja de que es un arte parcialmente pasivo. (...) Para entenderla [la novela] has de efectuar un esfuerzo -ciclópeo en muchos casos, como Joyce o Faulkner- si deseas llegar al meollo de la cuestión.

En cuanto a las relaciones que ligan al lector-espectador con la obra, una de las principales divergencias radica en el tiempo que se dedica a esa relación. “*En la novela, el tiempo de lectura es aleatorio, programado por el mismo lector*”, postula Manzano Espinosa<sup>1</sup>, “y en muchas ocasiones encuentra su factor principal en el interés que despierta el relato en él. *El tiempo de proyección en la pantalla (consideremos el cine dentro de su ámbito original) es un dato objetivo, compartido por todos los espectadores*”.

Recapitulando diremos que la literatura y el cine constituyen dos maneras de contar historias. La literatura es la expresión por medio de la palabra, y el cine, por definición, es un modo expresivo a base fundamentalmente de imágenes. Ambos se divergen desde el punto de vista del modo de expresión ya que albergan lenguajes propios y particulares.

#### **I.4. Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico**

A pesar de sus orígenes mecánicos, el cine empezó muy pronto a tomar conciencia de sí mismo y dejar de verse como uno espectáculo de feria. Paulatinamente, se fue desarrollando y forjando aspectos que configurarían su personalidad, que constituirían su propio lenguaje. Como bien dice Marcel Martin<sup>2</sup>: “*El cine, primero espectáculo filmado o simple reproducción de lo real, poco a poco se fue convirtiendo en lenguaje, es decir, en el medio de llevar un relato y de vehicular ideas*”, con una sintaxis autónoma y con características muy singulares que lo personalizan como medio de expresión artística.

---

<sup>1</sup> Manzano Espinosa, Cristina, op. cit., p. 57.

<sup>2</sup> Martin, Marcel (2002), *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa Editorial, p. 20.

El cine, por tanto, fue producto de una evolución lenta. Se configuró a lo largo de su historia, lo que a su vez está estrechamente ligado a su orientación hacia la narratividad, como apunta Metz<sup>1</sup>:

el cine no ha sido un « lenguaje » específico desde el momento de su nacimiento. Antes de ser un medio de expresión que conocemos, fue un simple procedimiento mecánico para registrar, conservar y reproducir espectáculos visuales móviles (...). Ahora bien, es justamente en la medida en que el film ha afrontado los problemas del relato que ha llegado a formar, después de diversos tanteos sucesivos, un conjunto de procedimientos significantes específicos.

En este proceso de evolución donde el cine ha ido conformado su lenguaje narrativo, desde sus orígenes hasta hoy en día, sólo ha conocido dos épocas, una anterior y otra posterior a Griffith<sup>2</sup>. En su era, el modelo literario se consolidó como el principal marco de referencia para el establecimiento del lenguaje cinematográfico.

#### **I.4.1. Aportes de Griffith al lenguaje cinematográfico**

Con base en Marzal Felici<sup>3</sup>, David Wark Griffith<sup>4</sup> está considerado por la mayoría de los historiadores del cine como uno de los “patriarcas” esenciales del cine moderno, es decir, es quien sentó las bases firmes del lenguaje cinematográfico. A él se le debe la definición de los elementos imprescindibles para la articulación del lenguaje cinematográfico: la planificación tal y como hoy se sigue utilizando, el movimiento de la cámara y el montaje. Diversas innovaciones técnicas que han aportado después nuevos elementos lingüísticos como el sonido o el color, constituyendo así un lenguaje narrativo plenamente desarrollado. Griffith se basó para sus innovaciones en otros cineastas anteriores y de su época, pero él lo cristalizó de forma personal e ingeniosa. Es lo que Gimferrer<sup>5</sup> acierta a resumir diciendo:

Desde el punto de vista del lenguaje narrativo, puede decirse que el cine, hasta hoy mismo, sólo ha conocido dos épocas: la anterior a Griffith y la posterior a él. Nada tiene ello de extraño en un arte tan joven, y en un arte que, además, para su evolución interna no debe contar sólo con los intereses de quienes lo hacen, sino

---

<sup>1</sup> Cit. Neira Piñeiro, María del Rosario, op. cit., p. 36.

<sup>2</sup> Gimferrer, Pere, op.cit., p. 11.

<sup>3</sup> Marzal Felici, José Javier (1998), «David Wark Griffith» en Talens, J y Zunzunegui, S., *Historia general del cine*, Madrid, Cátedra, p. 215.

<sup>4</sup> Fue un director cinematográfico estadounidense. Considerado el creador del modelo estadounidense de representación cinematográfica (o *montaje invisible*).

<sup>5</sup> Gimferrer, Pere, op.cit., pp. 11-12.

también –y prioritariamente– con los hábitos mentales del público. Ningún arte es menos libre que éste, porque ningunos –a excepción de la arquitectura, en ciertos casos– puede llegar a exigir tales medios materiales y a supeditarse hasta tal punto, bien sea a la simple ley de la demanda, bien al proteccionismo estatal. Con todo afirmar que la era de Griffith no ha concluido todavía puede parecer una paradoja: no es, de hecho, una paradoja mayor que decir, en las primeras décadas del sigloXX, que la novela vivía aún en la era de Balzac. Es cierto que Flaubert o Dostoievski o Henry James o Proust marcan etapas de una evolución cada vez más compleja en la estética de la narración; no lo es menos que cada uno de ellos deriva en última instancia de posibilidades apuntadas o latentes en la estética balzaquiana, la cual a su vez –puestos a apurar el tema– no constituye sino el desarrollo de uno de los caminos de exploración propuestos por Cervantes.

Abundando en su planteamiento de que la nueva tendencia lanzada por Griffith, arguye que:

Del mismo modo, las novedades –reales- introducidas por Eisenstein, Renoir, Orson Welles, el neorrealismo o *la nouvelle vague* –para citar sólo algunos de los ejemplos más notorios– ensanchan la vía abierta por Griffith, diversifican sus ramificaciones, pero no impugnan su propósito fundamental, sino que más lo corroboran, al adaptarlo y actualizarlo a tenor de cada nuevo momento de la historia del lenguaje fílmico. Más aún: Griffith, fundador del lenguaje cinematográfico, no desmintió, sino que únicamente corrigió la orientación incipiente que éste había mostrado en quienes le precedieron, desde los hermanos Lumière y Méliès. Corrigió dicha orientación, se entiende, para mejor acomodarla a las posibilidades en buena medida descubiertas sobre la marcha por el propio Griffith ante la necesidad de dar con recursos adecuados al relato de historias mucho más extensas y complejas que las que hasta entonces habían sido filmadas. Pero la intención fundamental no variaba, aunque variasen los medios puestos al servicio de ella, y en tal sentido puede llegarse incluso a afirmar que si el lenguaje cinematográfico, como en general ha venido desarrollándose hasta hoy, nació con Griffith, los propósitos de Griffith, ya que no su sintaxis, no diferían básicamente de los de Lumière o Méliès.

A principios del siglo XX, antes de Griffith, la narración cinematográfica estaba estructurada por cuadros sucesivos conforme a las reglas del espectáculo teatral que se tomaba como referente, tal como lo señala Pere Gimferrer<sup>1</sup>:

el cine era lo que fue para Lumière o Méliès; una sucesión de estampas estáticas distribuidas de acuerdo con una leyes del espacio idénticas a las que rigen para la escena-entradas y salidas por los laterales y no por el fondo, inmovilidad del punto de vista a causa de la dificultad para desplazar la cámara, que se asimilaba así a la mirada del espectador de teatro- y configuradas como una narración dividida en cuadros sucesivos.

A partir de Griffith, el cine se convierte en un “lenguaje narrativo” configurado según los cánones de la narrativa decimonónica. Griffith inició el lenguaje cinematográfico

---

<sup>1</sup> Gimferrer, Pere, op.cit., p. 17.

siendo su modelo de lenguaje las novelas del escritor inglés Charles Dickens<sup>1</sup>, sus estructuras narrativas, sus acciones paralelas, sus minuciosas descripciones que a veces evocan primeros planos o planos detalle... El director, montador y teórico cinematográfico Eisenstein<sup>2</sup>, gran admirador de las dos figuras, establece una relación cercana entre la cinematografía de Griffith y la literatura de Dickens: “Desde allí, desde Dickens, desde la novela victoriana, nacen los primeros brotes del film americano estético, para siempre ligados al nombre de David Wark Griffith”.

El cineasta estadounidense aplicó sistemáticamente en sus películas, los recursos narrativos que se encontraban en las novelas dickensianas. Su técnica del montaje, por ejemplo, fue inspirada por la manera en la que el autor victoriano utilizaba la acción paralela en sus obras, una especie de corte en la narración donde la historia cambia de un grupo de personajes a otro distinto. Griffith encontró en Dickens, afirma Eisenstein<sup>3</sup>, no sólo la idea del montaje en paralelo sino también una inegable proximidad en “el método, el estilo y, especialmente, el punto de vista y la exposición de los hechos”.

Griffith no compartía la postura de Los Lumières<sup>4</sup> o la de Méliès<sup>5</sup>, más cercana, respectivamente, al cine documental y a las representaciones de carácter teatral. Él se centró en el nuevo arte como narrador de historias. En la opinión de Gimferrer<sup>6</sup>, se proponía narrar historias en una forma más evolucionada y compleja de la que se había propuesto hasta entonces, a través de diferentes elementos como la iluminación, los encuadres, la escenografía y, en general, su característico montaje. En otras palabras, lo que Griffith se proponía en sus películas no era opuesto a lo que se habían propuesto quienes le precedieron desde los hermanos Lumières y Méliès; era simplemente lo mismo: relatar historias, pero con procedimientos diferentes. O sea, como expresa

---

<sup>1</sup> Charles John Huffam Dickens es el más famoso de los escritores de la época Victoriana en Inglaterra, así como uno de los indudables clásicos universales de la literatura y el más sobresaliente de la era victoriana

<sup>2</sup> Eisenstein, Sergei Mikhailovich (1989), *Teoría técnica cinematográfica. "Dickens, Griffith y el film de hoy"*, Madrid, Rialp, p. 248.

<sup>3</sup> Ibid., p. 260.

<sup>4</sup> Auguste y Louis Lumière son los grandes padres del cine. Fueron dos hermanos franceses, inventores del cinematógrafo.

<sup>5</sup> Georges Méliès fue un director y productor de cine francés. Es universalmente reconocido como el pionero y padre de los efectos especiales por liderar muchos desarrollos técnicos y narrativos en los albores de la cinematografía.

<sup>6</sup> Gimferrer, Pere, op. cit., p. 18.

Gimferrer<sup>1</sup> “la intención fundamental no variaba, aunque sí variasen los medios puestos en su servicio”, y en tal sentido “puede llegarse incluso a afirmar que si el lenguaje cinematográfico, como en general ha venido desarrollándose hasta hoy, nació con Griffith, los propósitos de Griffith, ya que no su sintaxis, no diferían básicamente de los de Lumière o Méliès”.

Según comenta Gimferrer<sup>2</sup>, Griffith sólo corrigió la orientación incipiente de sus predecesores para mejor acomodarla a las posibilidades reales del medio de expresión que manejaba. Corrigió dicha orientación introduciendo recursos adecuados al relato de historias más extensas y complejas que las filmadas anteriormente. Basándose en la literatura victoriana de Charles Dickens creó elementos dentro de la narrativa del cine que fueron una revelación para su época.

Las líneas estilísticas de Dickens influenciando la cinematografía griffithiana, se puede ver, por ejemplo, en la parte argumental: el autor victoriano expone en sus obras temas que logran ser llevados a juicio social, como es el caso de Griffith. Esta línea fue señalada por Eisenstein<sup>3</sup> en su ensayo *Dickens, Griffith y el cine en la actualidad: “Resulta curioso que pareciera que Dickens ha guiado las líneas de estilo de Griffith, reflejando ambas caras de Norteamérica: La Norteamérica del pueblo pequeño y la Norteamérica superdinámica”,* y los hilos de las dos facetas de Norteamérica “están entrelazadas en el estilo y la personalidad de Griffith, al igual que sus secuencias de montaje paralelas más fantásticas”.

Griffith fue el fundador del lenguaje cinematográfico por utilizar, entre otros recursos, nuevos movimientos de cámara, los primeros planos, el *flashback* y sobre todo por crear el montaje paralelo que tanto lo caracteriza, en donde se encuentra la misma fuente victoriana. A este respecto, cuando los dirigentes de la Biograph Company<sup>4</sup> manifestaron su sorpresa, y quizás su relativa alarma, ante las innovaciones que

---

<sup>1</sup> Gimferrer, Pere, op. cit., p. 12.

<sup>2</sup> Ibid., p. 12.

<sup>3</sup> Eisenstein, Sergei Mikhailovich (1999), « Dickens, Griffith y en la actualidad », en *La forma del cine*, México. D.F., Siglo XXI editores, p. 184.

<sup>4</sup> Era una empresa de películas fundada en 1895 y activa hasta 1928, donde Griffith dirigió más de cuatrocientas películas y sometió su técnica a un perfeccionamiento constante que lo llevaría a ser considerado el padre de la sintaxis cinematográfica moderna.

introducía Griffith<sup>1</sup> en la forma de contar historias en el cine, él contestó que no hacía sino proceder cabalmente como Dickens, sólo que valiéndose de imágenes:

-¿Cómo puede contar historias saltando de esa manera? La gente no va a entender nada.

- Y bien contestó Griffith, ¿no escribe Dickens así?

- Sí, pero Dickens; eso es escribir novelas, es diferente.

- No tanto, estas son historias fotografiadas; no es tan diferente.

Se ve registrada en los textos de Dickens también, la alternancia de escenas trágicas y cómicas y los cambios rápidos de tiempo y de lugar, procedentes del melodrama teatral decimonónico. Citando a Eisenstein, Peña Ardid<sup>2</sup> pone de relieve dicha influencia:

Eisenstein ve en la narrativa de Dickens un punto de confluencia entre los procedimientos del melodrama y los de la novela. El comienzo del capítulo XVII de *Oliver Twist*, donde Dickens defiende la aplicación en su relato de algunas técnicas propias de los «melodramas sangrientos» como la alternancia de escenas trágicas y cómicas y sobre todo «los cambios rápidos de tiempo y de lugar», es la piedra de toque para su teoría.

En este tratado, explica Eisenstein<sup>3</sup>, hay otra cosa interesante:

Dickens, en sus propias palabras (actor aficionado de toda la vida), define su relación directa con el teatro melodramático. Es como si Dickens se hubiera colocado en la posición de un lazo de conexión entre el arte del cine futuro e imprecible y el pasado no tan distante (para Dickens) –las tradiciones del «buen melodrama asesino».

Por supuesto que este «tratado» no se le pudo haber escapado el patriarca del cine norteamericano, y a menudo su estructura parece seguir el sabio consejo que entrega el gran novelista del siglo XIX al gran cineasta del siglo XX. Griffith, que no oculta nada, más de una vez ha reconocido esta deuda a la memoria de Dickens.

“*El sabio consejo que entrega el gran novelista del siglo XIX al gran cineasta del siglo XX*” se convertirá en un mecanismo de composición que se fundamenta en la alternancia de unidades opositivas. Griffith audio-visualizó dichos elementos a través del montaje y los utilizó en sus producciones cinematográficas, sentando las bases de lo que sería un procedimiento fundamental inherente a la narrativa fílmica.

---

<sup>1</sup> Cit. Ramírez, Gabriel (1972), *El cine de Griffith*, México. D.F., Era, p. 49.

<sup>2</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), op. cit., p. 136.

<sup>3</sup> Cit. Ibid., pp.136-137.

Por ello, Gimferrer<sup>1</sup> parte de una afirmación categórica: *“han ocurrido en el cine muchas cosas, sin duda; pero la única verdaderamente decisiva (...) ha sido la aparición de Griffith”*. Según el autor, y en consonancia con lo establecido desde siempre por los historiadores e críticos del cine, es él quien edificó los cimientos del séptimo arte apoyándose en la novela del siglo XIX. A partir de Griffith, y mayoritariamente, siempre se ha querido contar una historia con el cine; las experiencias renovadoras de los más creativos directores de esta línea, no han hecho sino extender la vía abierta por él y variar sus ramificaciones.

#### **I.4.2. Literatura y cine. Lenguajes narrativos y específicos.**

David Wark Griffith instituyó el dogma cinematográfico basado, en los recursos literarios reconocibles en el siglo XIX. Estos recursos fueron adaptados a un arte completamente nuevo, que contaba con un lenguaje propio, un lenguaje con imágenes y con palabras -más tarde habladas y audibles-, música y ruidos.

Como es sabido, Griffith sentó las bases para la profundización y aplicación de los patrones de Dickens, una experiencia que fue, apunta María Inés Mendoza<sup>2</sup>, *“continuada después sin agotarse en los patrones del relato tradicional, sino que fue evolucionando paulatinamente”*. Sus sucesores no impugnaron el propósito fundamental sino que más bien lo corroboraron, *“al adaptarlo y actualizarlo a tenor de cada nuevo momento de la historia del lenguaje cinematográfico”*, asegura Gimferrer<sup>3</sup>. Así que, la comunión entre literatura y cine si hizo desde la aparición de este último, pero siempre guardando las distancias obligadas por las características propias y específicas de cada medio.

Literatura y cine mantienen un lenguaje distinto, pero adoptan un mismo objetivo: contar historias. Entre los cineastas españoles que han procurado especificar en qué consiste la diferencia de lenguajes, José Luis Borau<sup>4</sup>, quien ha defendido siempre la importancia de la acción como elemento cinematográfico y, especialmente, la imagen. Algo que hemos venido repitiendo hasta ahora, por ejemplo a la hora de explicar las

---

<sup>1</sup> Gimferrer, Pere, op. cit., pp. 12-13.

<sup>2</sup> Mendoza, María Inés, op. cit., p. 95.

<sup>3</sup> Gimferrer, Pere, op. cit., p. 12.

<sup>4</sup> Cit. Pastor Cesteros, Susana, op. cit.

convergencias y divergencias entre los dos medios expresivos. Comentando la idea, el cineasta y crítico de cine español afirma que:

En una película puede haber valores literarios, valores arquitectónicos, valores fotográficos y plásticos... pero el cine no es una mera superposición de estos componentes. Si así fuese, hablaríamos de un arte complementario (...) ¿Qué es el cine? Todo aquello que ha exigido una imagen en movimiento para ser contado mejor. Al hacer cine se pone en marcha una historia que sólo viéndola podrá ser asumida fundamentalmente.

Borau<sup>1</sup>, en definitiva, *“reivindica un tipo de cine en que haya no sólo una unidad de estilo visual, sino también una unidad de narración, en que la imagen y sus elementos se imbriquen armoniosamente”*. Y precisamente, es lo que le concede al lenguaje cinematográfico su carácter particular: su propia heterogeneidad, tal como sugiere Francesco Casetti<sup>2</sup>: *“la única verdadera particularidad sobre la que habría que insistir es la que está relacionada con el modo en que cada film mezcla sus componentes, todos sus componentes”*, visuales, sonoros y verbales. Es la combinación de estos elementos y, como bien señala Paz Gago<sup>3</sup>, a través del montaje como *“principio organizativo que rige la estructuración interna de los elementos fílmicos visuales y/o sonoros”*, lo que convierte al cine en un medio de expresión sumamente rico y personal.

A diferencia del lenguaje verbal, el fílmico no está compuesto de unidades mínimas permanentes de significado, que se combinan para formar unidades mayores. La definición, atribuida a Eisenstein<sup>4</sup>, *“de que el plano es como la palabra fílmica, la escena como la frase y la secuencia como el párrafo cinematográfico, caen por su propio peso tras un análisis de corte semiótico”*. Metz<sup>5</sup> planteó en sus primeros trabajos el problema de delimitar con claridad las unidades que conforman el lenguaje fílmico, concluyendo que:

no se puede establecer una unidad mínima, sino distintas unidades, situadas a diferentes niveles, según el código que se tenga en cuenta en cada caso. Además del plano, considerado en muchas ocasiones como unidad significativa de la cadena fílmica, tendríamos otras unidades situadas en niveles superiores-por ejemplo, las

---

<sup>1</sup> Cit. Pastor Cesteros, Susana, op. cit.

<sup>2</sup> Cit. Neira Piñeiro, María del Rosario, op. cit., p. 46.

<sup>3</sup> Paz Gago, José María, op. cit., p. 209.

<sup>4</sup> Cit. Frago Perez, Marta, op. cit.

<sup>5</sup> Cit. Neira Piñeiro, María del Rosario, op. cit. pp. 39-40.

estructuras codificadas de montaje-, o inferiores, como algunos de los componentes de la imagen, o los rasgos que caracterizan el plano.

Tomando como ejemplo el plano, considerado como la unidad narrativa más pequeña pero significativa del hecho audiovisual, éste se compone de un número indeterminado de fotogramas y puede encerrar diversos propósitos según su encuadre, posición y movimientos de cámara. En esencia, los planos cinematográficos no constituyen un repertorio limitado sino que son en número infinito, incluyen una información visual potencialmente ilimitada. Así pues, y contrariamente al lenguaje hablado o escrito, *“podría decirse que lo fílmico no está compuesto de unidades de significación como tales, sino que la significación se extrae de forma continua”*, comenta Frago Perez<sup>1</sup>.

En la cinematografía, tampoco existe una gramática fija, al igual que la que existe en la literatura. El cine no utiliza equivalentes al punto y aparte, punto y seguido, punto y coma, los puntos suspensivos o la coma. Frago Perez<sup>2</sup> habla de *“algunas reglas de uso que la sintaxis fílmica ordena y relaciona, pero son resultado de su uso, no están determinadas de antemano, pues se han desarrollado descriptivamente, nunca por prescripción”*, no como la sintaxis verbal que se fundamenta en normas preexistentes y bien definidas. También, la composición espacial, elemento esencial en la sintaxis cinematográfico, no tiene su correspondiente en el sistema lingüístico. Es por esto que, y a juicio de Frago Perez<sup>3</sup>, *“se deriva que el lenguaje fílmico se haya considerado presentacional antes que discursivo”*.

A estos efectos, Marta Vidrio<sup>4</sup> explica que en el sistema lingüístico, las palabras están puestas una tras otra, para formar frases y oraciones. En el filme, sin embargo, *“la sintaxis puede incluir una composición espacial en la que no existe un paralelismo con el sistema del lenguaje [verbal] (...); no podemos escribir o leer varias cosas al mismo tiempo”*. De esta manera, la sintaxis del filme debe comprender dos factores: tiempo y espacio. En la cinematografía, generalmente, las modificaciones en el espacio se refieren a la “puesta en escena” y en el tiempo al montaje. *“En la tensión entre estos dos*

---

<sup>1</sup> Frago Perez, Marta, op. cit.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Vidrio, Marta (2008), *Análisis fílmico y literario*, México, Universidad de Guadalajara, p. 25.

*conceptos, puesta en escena y montaje, reside la estética del filme, desde que los Lumière y Méliès exploraron las posibilidades del medio en los inicios del cine”.*

Entendiendo al cine como lenguaje, podemos encontrar paralelismos con el lenguaje verbal en cuanto al significado que comunican, partiendo siempre desde la diferencia de su materia de expresión audiovisual. Al igual que el lenguaje verbal, el cinematográfico comunica un significado denotativa y connotativamente, pero difiere en el modo y grado. El lenguaje denotativo es el lenguaje objetivo, acorde con la realidad; se refiere de modo directo a un hecho o un dato y comunica un conocimiento preciso y detallado. Y esta forma de expresión se adecúa mejor a la imagen que es ante todo denotativa, es decir, significa lo que representa. Mientras el lenguaje connotativo, él que se utiliza en los textos literarios, es aquel que se emplea de forma simbólica o figurada y no sólo comunica información sino sensaciones y sentimientos.

Como el lenguaje verbal, pero en mayor grado, una imagen fílmica comunica un significado denotativo. De acuerdo con Vidrio<sup>1</sup>, *“existe una gran diferencia entre la descripción con palabras y cine, porque el filme puede darnos una aproximación cercana de la realidad y puede comunicar un conocimiento más preciso; en cambio, el lenguaje escrito rara vez lo hace”*. Lo notable, empero, es lo que afirma Marta Frago Pérez<sup>2</sup>:

la semiótica aplicada al cine ha ayudado a demostrar que las propiedades connotativas de la imagen no son inferiores, y pueden analizarse en la imagen connotaciones tanto paradigmáticas (provenientes de la elección de la imagen en sí comparada con otras potenciales imágenes, así como del ángulo desde que se filma, las cualidades físicas del objeto elegido, la luz dispuesta, etc.), como sintagmáticas (emanan de la comparación con las imágenes precedentes y las que le siguen).

Estas dos connotaciones diferentes tienen su equivalente en la literatura, como lo hace notar Vidrio<sup>3</sup>:

Una sola palabra en una página no tiene una connotación particular sino solamente es denotativa. Sabemos que significa, pero no podemos suplir la connotación particular hasta que la vemos en el contexto. Entonces, comprendemos que el valor

---

<sup>1</sup> Vidrio, Marta, op. cit., p. 19.

<sup>2</sup> Frago Perez, Marta, op. cit.

<sup>3</sup> Vidrio, Marta, op. cit., p. 21.

connotativo es particular porque juzgamos el significado por una comparación consciente o inconsciente con a) todas las palabras parecidas que podrían estar en ese contexto que no fueron escogidos y b) las palabras que le preceden y las que le siguen.

Por último, y atendiendo a los medios por los que se comunica el significado, los códigos cinematográficos también se diferencian de los verbales. Como se ha mencionado anteriormente, en el lenguaje fílmico tienen cabida códigos que operan a distintos niveles: códigos de la iconicidad, de la movilidad, de montaje, lingüísticos, narrativos, etc. Y dentro de cada uno de estos códigos, Neira Piñeiro<sup>1</sup> destaca que “*es posible hallar un cierto número de unidades, más o menos delimitables, que se oponen entre sí y que constituyen un conjunto paradigmático*”. Por ejemplo, según el ángulo de toma o el punto de vista en el que se coloca la cámara, puede haber diferentes tipos de plano, un abanico de posibilidades que va del plano general al plano de detalle, pasando por interminables opciones intermedias. En este sentido, resulta aplicable al cine el concepto lingüístico de oposición, como lo aclara Neira Piñeiro<sup>2</sup>:

si la lingüística estructural considera -ya desde Saussure- que el valor de cualquier unidad de la lengua se define a partir de las oposiciones que establece con las demás unidades del sistema, lo mismo podemos decir de las unidades delimitables en el ámbito de la semiología cinematográfica. Así, por ejemplo, dentro del código de los movimientos de cámara el valor de un travelling se define por oposición a las otras posibilidades por las que se puede conmutar (panorámica, grúa, plano fijo).

Desde la posición de Neira Piñeiro<sup>3</sup>, el lenguaje cinematográfico ha ido configurando, en su paulatina evolución como tal, un “*conjunto de libertades, puesto que admite infinitas realizaciones*” a partir de posibilidades que incluyen una serie de oposiciones, tales como las relativas a los distintos tipos de plano, los movimientos de cámara, las estructuras del montaje, etc.

Cada lenguaje es lo que es, las diferencias entre el literario y el fílmico radican en la forma específica de éste para contar historias mediante la imagen y con normas diferentes a las del uso normal de la lengua. No obstante, sus relaciones siempre han sido recíprocas en las distintas formas de expresarse.

---

<sup>1</sup> Neira Piñeiro, María del Rosario, op. cit., p. 41.

<sup>2</sup> Ibid., pp. 41-42.

<sup>3</sup> Ibid., p. 44.

## **I.5. Las influencias recíprocas entre literatura y cine**

Pese a la existencia de una tradición de relaciones conflictivas entre la literatura y el cine, las intersecciones entre los dos medios son múltiples y ocurren en ambos sentidos. La influencia que mutuamente ejercen la literatura y el cine, ha sido una constante desde los orígenes de éste. Ninguno de los dos han podido ignorarse, así que inevitablemente, han terminado, tal como dice Marcial Mosqueda Pulgarín<sup>1</sup>, “*entremezclándose más frecuente y notablemente a través de sus géneros: novela y filme, que protagonizan fenómenos de mestizaje e influencia recíproca*”, estableciendo una fructífera e intensa interacción.

### **I.5.1. La literatura en el cine**

Durante su primer siglo de vida, el cine encontró un aliado fundamental en la literatura, en particular en la novela. Ya en sus primeros años, recurrió a ella como fuente de inspiración. Esta influencia directa tiene que ver con los argumentos y las técnicas literarias.

Desde la filmación de los primeros cortometrajes, la literatura ha influenciado la esencia del cine. Éste ha tenido y sigue teniendo una frecuente y valiosa fuente de inspiración en la novela, a través de la adaptación cinematográfica. “*Son rarísimos, los casos de películas de ficción que se han rodado sin un guión previo, por somero que sea; y, de las películas argumentales rodadas sobre guión –es decir, de la mayor parte de la producción mundial de todos los tiempos–*”, afirma Gimferrer<sup>2</sup>, “*una porción muy considerable proviene de un material literario (novela o pieza teatral) anterior al guión mismo*”. Es interminable la lista de autores de todas las épocas y países cuyas obras literarias han sido llevadas a la gran pantalla. Como ejemplo singular, está la novela naturalista francesa. Tan sólo las obras de Balzac han originado 48 películas; las de Zola, 25, y las de Maupassant, 19, o sea, casi una centena de películas con las novelas de tres autores nada más. Estos datos facilitan una idea de cómo la literatura ha

---

<sup>1</sup> Mosqueda Pulgarín, Marcial (2008), *Imagenoma. La influencia del cine en la literatura*, México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, p. 11.

<sup>2</sup> Gimferrer, Pere, op. cit., p. 53.

inspirado multitud de filmes. Lo que ha llevado a la, en palabras de Rafael Utrera<sup>1</sup>, “*tan buscada como consentida colonización del cine por la novela*”.

Lo cierto es que, gran parte de la historia del cinematógrafo está conformada por adaptaciones. Desde sus comienzos, éste ha adaptado textos literarios a sus códigos audiovisuales. Y este acto adaptador ha continuado sin disminución hasta nuestros días. Los motivos que se esconden detrás de este ininterrumpido fenómeno, el adaptar material literario previo, parecen moverse entre los extremos del desarrollo industrial y el noble respecto por las obras literarias. Para Sánchez Noriega<sup>2</sup>, las adaptaciones se llevan a cabo por muy diversas razones: la *necesidad de encontrar historias* bien trazadas, lo que facilita el trabajo de los hacedores de películas porque es más sencillo el redactar un guión adaptado que uno con idea original, la *garantía de éxito comercial* ya que la popularidad conseguida por el texto literario puede contagiar el fílmico, el *acceso al conocimiento histórico* porque a través de una trama argumental, una obra literaria puede compendiar el espíritu de una época y las vivencias de los personajes significativos mejor que un guión original, la *recreación de mitos y obras emblemáticas*, en el sentido de que en el proceso de adaptación, el cineasta plasma cinematográficamente su interpretación personal de los mismos, el *prestigio artístico y cultural* que puede proveer a la película una obra consagrada, reconocible por el gran público y la *labor divulgadora* con la cual se pretende utilizar la pantalla a fin de potenciar el conocimiento del texto de referencia.

Sea cual sea la razón que lleva a la adaptación cinematográfica, de lo que no hay duda es de que se trata de un fenómeno que ha permitido la profusa utilización de textos de la literatura en las creaciones fílmicas. Históricamente, en la evolución de los guiones, las adaptaciones han tenido tanta importancia como las propias historias originales.

No toda la influencia de la literatura en el cine se limita al hecho de haberle procurado el material adaptable; también, según se comprobará en el siguiente apartado, ha habido influencias sobre sus modos narrativos. Los orígenes del arte cinematográfico presentan un gran influjo de las formas narrativas clásicas del siglo XIX y, en concreto, las

---

<sup>1</sup> Utrera, Rafael (1985), *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC., p. 19.

<sup>2</sup> Sánchez Noriega, José Luis (2000), op. cit., pp. 50-54.

grandes aportaciones de Griffith que remiten directamente a Dickens, como bien afirma Gimferrer<sup>1</sup>: *“A partir de Griffith, el cine se convierte en un lenguaje narrativo estructurado según los módulos de la narrativa decimonónica”*.

Sobre esta misma cuestión, Suárez subraya que<sup>2</sup> *“la literatura no ha necesitado del cine para crear imágenes, lo ha hecho espontáneamente mucho antes de que el cine existiera. Por el contrario, lo que llamamos cine es dependiente, lo queramos o no, de estructuras literarias”*.

De acuerdo con esta perspectiva, Darío Villanueva<sup>3</sup> comenta, contundente:

Cualquier aspecto llamativo de la composición de una película puede ser inmediatamente relacionado con recursos presentes en cualquier narración literaria del siglo XIX o épocas anteriores. En las novelas más elementales y primitivas, las de la literatura helenística, hay ya versiones temporales – lo que en el cine resulta ser flashbach – hay relatos intercalados que permiten la simultaneidad, como el crossing-up o crosscutting, panorámicas, primeros planos, close-ups y travellings, todas esas argucias que críticos pocos sagaces creen que los novelistas contemporáneos tomaron del cine.

Las afirmaciones anteriores corroboran la influencia que ha tenido la literatura sobre el cine. A partir de Griffith, éste adquirió un estatuto como medio narrativo, basado en los procedimientos novelísticos, por ejemplo: la organización del discurso, las descripciones, la vertebración del film en episodios, la voz narrativa, el punto de vista y el dominio del espacio y el tiempo.

### **I.5.2. El cine en la literatura**

Es obvio que en el arte cinematográfico, las historias están construidas respecto a los procedimientos novelísticos; pero también la narrativa contemporánea hace lo mismo a partir de los procesos cinematográficos. Así como cineastas se nutrieron de la literatura, también literatos se abocaron a la forma de contar del cine.

La propuesta del séptimo arte, de intensos experimentos en su primera etapa, constituyó a través de su lenguaje una renovada y prolífica fuente de inspiración para los escritores

---

<sup>1</sup> Gimferrer, Pere, op. cit., p. 17.

<sup>2</sup> Cit. Sánchez Noriega, José Luis (2000), op. cit., p. 34.

<sup>3</sup> Ibid., p. 34.

de las primeras vanguardias del siglo XX. Como expresa Mosqueda Pulgarín<sup>1</sup>, “*La literatura ha dejado de ser lo que fue, la dramaturgia del cine ha influido en la novela moderna a todos los niveles*”, proporcionándole nuevas perspectivas, nuevos mecanismos de construcción del lenguaje. Las técnicas de montaje para la construcción de metáforas, las alteraciones de la mirada en función de la focalización múltiple del narrador -la cámara-, las descripciones escuetas, de carácter más óptico que literario, las técnicas de tridimensionalidad y el uso de la elipsis, fueron algunos de los recursos que se trataron de traducir a las obras literarias.

El novelista español, Juan Goytisolo<sup>2</sup> no podía ser más enfático sobre las preocupaciones estéticas de dicha generación: “*En 1956 no percibimos las cosas del mismo modo que hace cuarenta años: hemos adquirido la costumbre de ver contar historias, en lugar de oírlas narrar*”.

Semejantes ideas expresaba por las mismas fechas, el crítico literario y ensayista español José María Castellet<sup>3</sup>:

El cine logra desarrollar la sensibilidad receptiva del público, de tal modo que éste incorpora a las dos fuentes de evocación visual que tenía —experiencia real y teatro— una nueva dimensión de su capacidad receptora de imágenes narrativas: la de la *imagen vista*. Hasta entonces, la sensibilidad colectiva estaba habituada a *oír narrar*, pero con la aparición del cine se habitúa y familiariza fácilmente a *ver narrar*.

La importancia dada por estos escritores a las técnicas del cine en la novela, la plantea de manera completa el escritor y guionista mexicano José Revueltas<sup>4</sup>, quien relata:

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

---

<sup>1</sup> Mosqueda Pulgarín, Marcial, op. cit., p.12.

<sup>2</sup> Goytisolo, Juan (1959), *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral, p. 21.

<sup>3</sup> Castellet, José María (1957), *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral, p. 35.

<sup>4</sup> Mosqueda Pulgarín, Marcial, op. cit., p.12.

de una novela trataban ante todo de colocarnos en la época, las costumbres, la estación del año, en que iba a desenvolverse la trama.

El escritor, ensayista y crítico literario argentino Enrique Anderson Imbert<sup>1</sup> es aún más preciso en su diagnóstico:

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

Además de la adopción de técnicas propias del discurso fílmico, un segundo fenómeno observable y sobresaliente es la profunda inmersión de determinados escritores en el universo de las imágenes. Varias generaciones de novelistas se han formado en contacto con el espectáculo cinematográfico, por lo que algunos llegan a ver escenas y a describirlas según la óptica del objetivo cinematográfico. El testimonio aportado por el escritor y guionista cubano, Guillermo Cabrera Infante<sup>2</sup>, es muy ilustrativo de su propia influencia fílmica: *“Fui al cine cuando tenía 29 días de nacido. Nací, como quien dice, con una pantalla de plata en los ojos... Sin el cine, qué duda cabe, mi vida habría sido bien diferente. Tendría dirección, pero no sentido”*.

Existe inclusive, manifiesta Mosqueda Pulgarín<sup>3</sup>, *“cierto cliché de reconocer algún texto como cinematográfico, en el mismo sentido que se habla de lo novelesco, de lo teatral, de lo poético o hasta de lo pintoresco”*. Asimismo, hay novelas a las que se les contribuye el adjetivo de “filmables” siendo éstas relatos pensados para la pantalla. Por ejemplo, al hablar en una entrevista en la revista de Cine Cubano, de La Habana en 1969 sobre la novela *El coronel no tiene quien le escriba*, Gabriel García Márquez<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Pastor Cesteros, Susana, op. cit.

<sup>2</sup> Cit. Mosqueda Pulgarín, Marcial, op. cit., p. 21.

<sup>3</sup> Ibid., p. 27.

<sup>4</sup> Cit. Ibid., p. 42.

realizó un sugestivo autoanálisis en el cual se evidencia la centralidad del cine en su obra:

La novela tiene una estructura completamente cinematográfica (...) su estilo es similar al montaje cinematográfico; los personajes no hablan apenas, hay una gran economía de palabras y la novela se desarrolla con la descripción de los movimientos de los personajes como si los estuviera siguiendo la cámara. Hoy en día, cuando leo un párrafo de la novela veo la cámara. En esa época para describir algo yo necesitaba imaginarme exactamente el escenario, por ejemplo, si se trataba de un cuarto, el tamaño que tendría, los pasos que debía dar el personaje para moverse en él, etc., o sea, trabajaba como un cineasta (...) todos mis trabajos anteriores a “Cien años de soledad”... son cine...

Adentrándose en la relación del Premio Nobel con el cinematógrafo, el narrador, poeta y ensayista colombiano, Eduardo García Aguilar<sup>1</sup>, describe así, de manera muy elocuente, uno de sus motores artísticos: el anhelo de crear un mundo dentro de otro mundo, tan perfecto que deslumbró a los lectores, en *“la pretensión loca de hacer ver y oír al que lee y de hacer leer a los espectadores: fundir imagen y palabra”*.

Dentro de esa experiencia vivencial del cine, otro aspecto ha cautivado también a la literatura. Nos referimos a las alusiones a filmes, actores, o escenarios fílmicos específicos, o al uso de arquetipos cinematográficos con el propósito de describir personajes o lugares. Dice Peña-Ardid<sup>2</sup>, *“son los procesos de identificación –con la cámara, con los personajes del film, con los actores- que el modelo representativo cinematográfico suele generar en el espectador”*, y que, agrega la autora, *“pueden ser abordados por la narrativa como una nueva variante del ya viejo tema literario sobre los confusos límites entre mundo ficticio y realidad”*. Muchos escritores han depositado cualidades o características de arquetipos cinematográficos en sus personajes, convirtiéndolos en símbolos sociales o culturales. Arquetipos que permiten a los lectores identificar y relacionarse fácilmente con la trama y los personajes de la historia. Como bien señala Peña-Ardid<sup>3</sup>:

El cine ha sido un gran creador de estereotipos, comportamientos e incluso modalidades del habla en los que, a veces, se apoyará el escritor, bien por un

---

<sup>1</sup> Cit. Mosqueda Pulgarín, Marcial, op. cit., p. 42.

<sup>2</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), op. cit., pp. 97-98.

<sup>3</sup> Ibid., p. 100.

principio de economía semántica, bien para instaurar determinadas complicidades con unos lectores dotados también de una «competencia espectral».

Precisamente, en el contexto mexicano y, en la novela *La muerte de Artemio Cruz*, objeto de nuestro estudio, tiene especial significación este aspecto de las referencias cinematográficas. En realidad, están presentes en casi todas las novelas de Carlos Fuentes. Y lo que es más significativo, su fascinación por ellas y, las técnicas cinematográficas no es, comenta Patrick Duffey<sup>1</sup>, “*un caso de enunciaci3n superficial de nombres y una abigarrada exhibici3n de artimañas vanguardistas*”. Más bien, prosigue el autor, “*los aspectos cinematográficos de sus obras a menudo están ingeniosamente entrelazadas con muchos otros elementos estilísticos y temáticos*”, como veremos en los capítulos prácticos.

Fuentes como otros muchos novelistas, conocedores de la tradici3n literaria de su género, pero también espectadores del cine, se vieron influenciados de manera notable por el arte cinematográfico. Su obra, donde aparece la influencia de lo fílmico (como intertextualidad) y de lo cinematográfico (como técnicas del discurso), anunció una nueva forma de novelar y cuya estructura no puede explicarse sin recurrir a conceptos cinematográficos.

## **I.6. Técnicas cinematográficas en la novelística**

Desde principios del siglo XX, la literatura novelesca ha venido explorando nuevos modos expresivos que se distancian del relato tradicional. En este camino de experimentaci3n y nuevas técnicas narrativas, el influjo del cinemat3grafo se ha dejado notar e incluso ha marcado el desarrollo de buena parte de la producci3n novelística de los dos últimos tercios del siglo XX. El nuevo arte se ha presentado, según José Antonio Pérez Bowie<sup>2</sup>, como “*un fenómeno de múltiples dimensiones que no depende exclusivamente de las propiedades empíricas de un objeto, el filme (...), se crea en el ámbito de los diferentes grandes géneros del discurso, ic3nicos y no ic3nicos*”.

---

<sup>1</sup> Duffey, Patrick (1996), *De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. Trad. De Ignacio Quirarte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 101.

<sup>2</sup> Pérez Bowie, José Antonio (2008), *La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 30.

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

Estas técnicas cinematográficas se refieren esencialmente a la materia de expresión de la película: movimientos de cámara, angulaciones, fundidos/encadenados, montaje, etc., terminología que al ser adaptada a la novela, como subraya Peña-Ardid<sup>1</sup>, “*no sólo se habla metafóricamente, sino que se evita profundizar en el fenómeno de transcodificación, pues lo que se «traduce» de un sistema a otro no es, desde luego, un procedimiento técnico, sino el tipo de significaciones que su empleo puede generar en el film*”.

Es preciso recordar la presencia de procedimientos considerados como fílmicos dentro de obras literarias muy anteriores a la aparición del cine. Son muchos los teóricos que lo aseguran: la *Odisea* de Homero, *La vida es sueño* de Calderón o el teatro de Zola serían algunos de los ejemplos que insertarían en esta teoría, la llamada teoría del *precinema*<sup>2</sup>. “*Este enfoque*”, escribe Duffey<sup>3</sup>, “*pretende identificar elementos “cinematográficos” en la literatura precinematográfica, elementos que anticipan las técnicas del cine*”. Desde la posición de Jorge Urrutia<sup>4</sup>, el cine no aportó nada de nuevo a la literatura, sólo desarrolló “*ciertas posibilidades de construcción ya existentes, incluso de antiguo, en la literatura*”. Para Peña-Ardid<sup>5</sup>, la hipótesis de la literatura precinematográfica está directamente vinculada, “*a la idea tantas veces repetida de que el cine tendría su «origen» remoto en las figuras de bisontes de las cuevas de Altamira, en las sombras chinescas o en otras representaciones plásticas que buscaban expresar el movimiento*”. “*Audacia extravagante*”, piensa Umberto Barbaro<sup>6</sup>, la de afirmar “*que el cine es tan antiguo como la humanidad*”. No hay duda, sostiene el teórico italiano, de que pueden

---

<sup>1</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), op.cit., p. 102.

<sup>2</sup> La teoría del *precinema*, surgida en Francia en los años 50, se ocupó del análisis de las estructuras y recursos formales presentes en los filmes y cuyos antecedentes eran fácilmente detectables en textos literarios que se escribieron con antelación al invento de los Lumière.

<sup>3</sup> Duffey, Patrick, op.cit., p. 9.

<sup>4</sup> Cit. Ibid., p. 9.

<sup>5</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), op.cit., p. 77.

<sup>6</sup> Cit. Ibid., p. 77.

hallarse imprescindibles precedentes del cine en algunas teorías e invenciones del pasado, pero éstos serían de la misma manera en que “*la rueda es un precedente indispensable para el automóvil..., y aún no hemos oído nunca que de la antiquísima invención de la rueda se deduzca que el automóvil existe desde que el hombre existe*”.

Aun son discutibles los postulados de los teóricos del *précinéma*, bien es cierto que algunos autores experimentaron tanto recursos visuales -que lejos de vaticinar un invento futuro prevalecían la imagen sobre los aspectos psicológicos- como recursos narrativos que pudieran asimilarse con el montaje. El mismo Griffith afirmó, como lo hemos apuntado en párrafos anteriores, al ser preguntado por las innovaciones que quiso introducir en su filme *After many years* (1908), que eran procedimientos habituales en los textos de Dickens. Mendoza<sup>1</sup> refiere que en esta película “*Griffith muestra un primer plano donde la atribulada protagonista lamenta la ausencia de su marido y, a continuación, por corte directo, otro primer plano del marido, náufrago en una isla desierta (...)*”. Este cambio rápido de tiempo y de espacio, lo hizo a través del montaje paralelo.

Hecha esta precisión, resulta evidente que el carácter narrativo del filme se vincula estrechamente con el montaje, como procedimiento de construcción del relato. Recordemos que el montaje fue señalado ya como mecanismo primordial, creador de sentido y constructor del discurso fílmico por los formalistas rusos en los años veinte, idea que han retomado también los semióticos del cine. Y entre las nuevas técnicas cinematográficas, fundamentalmente el montaje como recurso narrativo, y sus consecuencias como la elipsis, la metonimia visual o el primer plano, significaron una innovación importante en el abanico de procedimientos expresivos que aparecieron en el siglo XX.

Atendiendo a las consideraciones anteriores, es necesario recalcar que el cine, empleando las palabras de Peña Ardid<sup>2</sup>:

no sólo es un arte del montaje porque yuxtaponga signos icónicos distintos de los signos lingüísticos, sino porque articula y opone unidades semánticas cuyo sentido

---

<sup>1</sup> Mendoza, María Inés, op.cit., p. 89.

<sup>2</sup> Peña-Ardid, Carmen (2009), op. cit., pp. 107-108.

puede ser estudiado, desde la retórica (...), y además porque ensambla fragmentos espacio-temporales o secuencias que se organizan en una estructura narrativa de un nivel superior”.

De este montaje se ha apropiado la narrativa contemporánea basándose, tal como lo explica Mendoza<sup>1</sup>, en “*sus códigos cinematográficos generales (susceptibles de aparecer “virtualmente” en todos los filmes como las formas de montaje) y en los códigos cinematográficos particulares (subcódigos, característicos de cierta clase de filmes, géneros, escuelas o tendencias estéticas)*”. Desde esta perspectiva, el escritor puede valerse de tipos de elipsis y planos, cámaras subjetivas, distintos montajes, etc

Tengamos en cuenta que algunos autores como el ensayista, guionista, director y teórico de cine Luigi Chiarini<sup>2</sup> refutan, por su vaguedad metafórica, la utilización de conceptos cinematográficos como *travelling, montaje alterno, movimiento de cámara, etc.*, referidos a la narrativa literaria; pues estima que es un disparate establecer paralelismos basados, “*en el uso de términos técnicos de un arte, que tienen su significado preciso, para destacar los efectos de otro arte, conseguidos con medios totalmente diferentes*”.

A pesar de estas cuestiones, de seguro que sí, el cine materializó las transformaciones más importantes del siglo XX en la historia de la narrativa literaria, tanto en su estructura como en su estilo. En búsqueda de una renovación literaria, los escritores buscaron y siguen buscando en él sus especificidades, en la fotogenia, en el movimiento rítmico de la imagen, en los valores expresivos del primer plano, en la posibilidad de traducir estados del subconsciente o en los poderes simultaneístas y metafóricos del lenguaje. La experimentación, el afán por explorar vías más amplias de expresión es una de las motivaciones de estos escritores para aferrarse al arte cinematográfico.

Mauricio Montiel Figueiras<sup>3</sup>, reconoce claramente la incidencia del cine en sus obras. Rodearse del cinematógrafo y reproducir sus técnicas es un método de trabajo creativo para el narrador, ensayista y poeta mexicano, quien deja claro: “*Siempre trabajo con imágenes, con una especie de cuadros. (...). Siempre he tenido un interés desmedido en*

---

<sup>1</sup> Mendoza, María Inés, op.cit., p. 87.

<sup>2</sup> Cit. Peña-Ardid, Carmen (2009), op. cit., p. 114.

<sup>3</sup> Cit. Mosqueda Pulgarín, Marcial, op. cit., p. 56.

*el cine, en su estructura narrativa. Me fijo en Leit motius, en maneras de narrar, en hacer transiciones”.*

De modo similar, el escritor argentino Gonzalo Garcés<sup>1</sup>, premio Biblioteca Breve de Seix Barral, revela refiriéndose a su obra *Las impacientes*: “*El recuerdo, lo que se llama Flashback, es la única técnica que conozco que permite contener grandes lapsos en uno más reducido, Joyce salvando las distancias, que es un maestro, hace algo parecido en el Ulises*”.

Sin duda alguna hubo escritores que, influidos por el cine, y a veces por trabajar en él, dotaron a sus novelas de las técnicas cinematográficas. La apropiación de estas técnicas no se hizo de repente, sino que fueron adaptándose a los requerimientos narrativos y a los progresos técnicos inherentes al relato fílmico.

Una vertiente muy relevante de nuestro estudio se da en la imitación en el ámbito literario de las técnicas cinematográficas y, concretamente en torno a las técnicas explotadas en una de las obras más representativas de la novelística mexicana. Un dato llamativo es la gran cantidad de escritores mexicanos que han explotado este medio artístico. En el medio de habla hispana, algunos, hace notar Mosqueda Pulgarín<sup>2</sup>, “*pueden ser considerados “clásicos” en el tema de la influencia del cine y la literatura, porque han sido reconocidos como tales, porque estuvieron totalmente empapados de cine en algún momento de sus trayectorias, reflejándolo en sus obras*”.

Explorando la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo XX, Duffey<sup>3</sup>, profesor e investigador estadounidense –es quien mayor exhaustividad y riqueza ha conseguido en el análisis y la descripción de la influencia del cine sobre la literatura– apunta:

El cine ha suministrado invariablemente la fuerza dinámica a la diversidad de trabajos de experimentación literaria. Década tras década, el cine ha contribuido a reforzar los elementos visuales y temáticos de algunas novelas y cuentos mexicanos más importantes de este siglo [veinte] (...) Su influencia ha sido

---

<sup>1</sup> Mosqueda Pulgarín, Marcial, op. cit., p. 57.

<sup>2</sup> Ibid., p. 70.

<sup>3</sup> Duffey, Patrick, op.cit., p. 12.

profunda, al grado de enriquecer varios textos fundamentales de la literatura mexicana (...) el cine ha desempeñado un papel indispensable en la evolución de la narrativa mexicana de la presente centuria así como en las actitudes culturales que ella expresa.

Al analizar algunas novelas de la vanguardia mexicana del primer tercio del siglo XX, las de Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia o Jaime Torres Bodet, Duffey<sup>1</sup> revela que éstas:

bombardean incesantemente al lector con información visual, buscando describir tácitamente, en lugar de exponer los personajes en una forma más explícita, más tradicional. Los novelistas mexicanos de los años veinte y treinta recurrieron a técnicas cinematográficas a fin de expresar la mezcla de excitación y temor que experimentaban ante los cambios acelerados del mundo moderno. Los montajes capturaban la neurastenia de la época, las proyecciones de fondo reflejaban su entusiasmo por las formas veloces de transporte; los *flashbacks*, las escenas de persecución, los montajes alternos y los saltos (*jump cuts*) manipulaban el tiempo en la forma fragmentaria característica de todo el arte vanguardista.

Patrick Duffey también diseccionó los textos de dos escritores relevantes de la literatura mexicana: Juan Rulfo y José Revueltas, considerándolos como los que llevaron a su máxima expresión las técnicas de los novelistas vanguardistas, convirtiendo el monólogo interior, el uso de múltiples puntos de vista, el intermezclar el mito y la realidad, y los *flashbacks* y los *flashforwards* en un lugar sumamente común durante la década de los sesenta. “Durante los años cuarenta y cincuenta, ambos autores”, escribe Duffey<sup>2</sup>, “contribuyeron a transformar las técnicas vanguardistas de los veinte y treinta en consumadas obras de extraordinario valor literario”.

Con los años sesenta vino un renovado entusiasmo por las técnicas cinematográficas. Este frenesí se hizo más palpable en las obras de Carlos Fuentes, “un escritor que ha descollado en la explotación de todas las categorías cinematográficas –temporales, espaciales y, sobre todo, temáticas–”, asevera Duffey<sup>3</sup>. Explotó una amplia variedad de recursos fílmicos enriqueciendo varios de los textos fundamentales de la literatura mexicana, dentro de los cuales debe anotarse, de manera especial, *La muerte de Artemio Cruz*.

---

<sup>1</sup> Duffey, Patrick, op.cit., pp. 48-49.

<sup>2</sup> Ibid., p. 51.

<sup>3</sup> Ibid., p. 68.

Lo cierto es que el cine ejerció una influencia sustancial en las novelísticas de este periodo. Y ésta continuó hasta nuestros días. Es inacabable la lista de novelas mexicanas en las que muchas técnicas cinematográficas, espaciales y temporales, aparecen como recursos narrativos. Más recientemente, destacan las de autores como José Emilio Pacheco, Luis Zapata y Laura Esquivel. Duffey<sup>1</sup> afirma que en los años ochenta y noventa son los que *“han demostrado una tendencia particularmente interesante en cuanto al uso que confieren a las técnicas y temáticas cinematográficas: a tal grado reconocen los tres la influencia que el cine ha ejercido en sus escritos que sus obras se convierten en parodias de escritura cinematográfica”*. O sea, la influencia del cine llega incluso a la ironía de estos escritores. En base a la definición de “posmoderno” aportada por Eco: *“La reacción posmoderna ante lo moderno consiste en reconocer que el pasado, dado que realmente no puede destruirse, pues su destrucción conduce al silencio, debe ser revisitado: mas no de una manera inocente sino con ironía”*, Duffey<sup>2</sup> califica esta utilización del cine de posmoderna.

En este estado de hechos, resulta particularmente sugestiva la descripción que hace del cine el escritor, filósofo y pensador mexicano Alfonso Reyes<sup>3</sup>. En su colección de ensayos del año de 1932, *Tren de Ondas*, lo describe como: *“escultura de lo fluido”*. En esta frase que Duffey<sup>4</sup> adjetiva de *“elegante”*, Reyes capta la esencia de la cinta cinematográfica. Según el investigador estadounidense, la capta *“tanto en su calidad espacial, pues “esculpe” las imágenes en la pantalla, como en su calidad temporal ya que presenta el “fluir” de estas imágenes”*. Y es así como los escritores imitan en sus novelas *“la manera en que el cine “esculpe el fluido”, la manera en que el cine expresa espacio, tiempo y tema”*.

El panorama descrito en el primer capítulo podría ser definido a grandes rasgos del siguiente modo: más allá de las reflexiones, opiniones y hasta prejuicios acerca de las relaciones entre la literatura y el cine, éstas pueden enfocarse a partir de la comparación de los conocimientos, técnicas y métodos que una disciplina puede ofrecer a la otra dada la existencia de intereses comunes. La constatación que hemos podido hacer en torno a

---

<sup>1</sup> Duffey, Patrick, op.cit., p. 127.

<sup>2</sup> Ibid., p. 127.

<sup>3</sup> Cit. Ibid., p. 7.

<sup>4</sup> Ibid., p. 7.

ello, es que la demarcación de una zona comparativa homogénea entre ambas disciplinas, atendiendo a sus puntos de convergencia y divergencia, era un camino necesario e inevitable para reconocer la presencia de posibles influencias recíprocas, sobre todo del cine en la literatura, así como para determinar el alcance de las mismas. Más interesante es constatar el hecho de que la literatura, y en especial la novela, comparta con el cine una misma función: la función de narrar una historia, les crea un vínculo estructural que propicia el intercambio de recursos narrativos entre el uno y el otro.

**CAPÍTULO II**  
**EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO.**  
**TEORÍAS Y ANÁLISIS**

**Y** el cine al que se llama hoy « audiovisual », no solo es el arte más completo sino el más ambicioso, el más poderoso y el más joven. La característica que define al audiovisual diferenciándolo de las otras artes es esa cualidad única que responde a una muy antigua aspiración de ordenar y fijar imágenes y sonidos en el tiempo para provocar de la manera más precisa una determinada emoción en el espectador. Es lo que llamamos montaje (o edición).

*Joan Marimón*

## **CAPÍTULO II**

# **EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO. TEORÍAS Y ANÁLISIS**

El montaje cinematográfico es un elemento indispensable para la elaboración de películas. No es sólo una operación puramente técnica que radica en cortar y pegar el material filmado. Es también la operación organizativa en la construcción de una película. Su misión consiste en garantizar la continuidad sintáctica necesaria para que la película se construya como discurso a ojos del espectador. Esta continuidad que se da mediante el *raccord*, obedece con gran exactitud a normas de carácter discursivo, cuyo uso permite percibir una lógica en la transición de una imagen a otra. Este mecanismo asociativo entre dos imágenes no es explotado a raíz de la aparición del cinematógrafo, pero con el paso de los años va consolidándose y asentándose paulatinamente como un proceso autónomo, dotado de posibilidades creativas, relacionadas con las diferentes unidades que componen el relato fílmico. Un proceso sobre el cual los teóricos han escrito más que sobre cualquier otro fenómeno del cine, estudiando su sintaxis, definiendo sus funciones, estableciendo clasificaciones, etc., y elevando así su estatus de ser sólo una actividad empírica a un arte reconocido, con características, métodos y objetivos. Siendo la herramienta esencial usada por el cineasta para construir sentidos, transmitir emociones e hilvanar un relato, el montaje se ha convertido, inexorablemente, en la verdadera esencia del cine.

### **II.1. Introducción al montaje cinematográfico**

El montaje constituye el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico. Este modo de unir trozos de película, se considera una de las disciplinas fundamentales en la realización de una película. También conocido como “edición” o “compaginación”, alude a la última fase de elaboración de un filme. Se trata de una labor artística y creativa que corre a cargo de un profesional de este ámbito.

### II.1.1. Una perspectiva técnica y estética

El montaje en sentido muy genérico se refiere, como lo hace notar el historiador cinematográfico Joaquim Romaguera<sup>1</sup>, a “*la ordenación y mezcla de imagen y sonidos*”. Desde un enfoque más técnico, la escritora y crítica de cine Pilar Aguilar<sup>2</sup> afirma que es “*el orden, sucesión y duración de planos, escenas y secuencias*”.

Sánchez Noriega<sup>3</sup> lo define como “*la operación por la que se articulan los planos en unidades de significación (secuencias y fragmentos); o dicho de otro modo, es la combinación de planos para construir la película*”. Ello supone una actividad mecánica de ensamblaje; la fase de creación de una película en la que se ensamblan y ajustan las imágenes y los sonidos, pero, sobre todo, estética, pues se trata de “*la sintaxis de la imagen cinematográfica*”; también abarca tareas distintas desde la organización de los planos en una secuencia, hasta la estructuración narrativa de las secuencias. Con razón apunta Orson Welles<sup>4</sup>, “*es en la sala de montaje donde se fabrica toda la elocuencia del cine*”.

Una idea similar puede encontrarse en Vincent Amiel<sup>5</sup>, quien señala que en inglés, por ejemplo, “*se llama « cutting » a la etapa material que consiste en cortar y ensamblar los trozos de película (...) mientras se llama « editing » a la concepción general de la planificación narrativa, la elección de la forma global del montaje*”. El “cutting” ejecuta la operación técnica y no es despreciable su importancia y efectividad. El ritmo oportuno de la película en la sucesión de planos, su fluidez y su dinamismo interno, se generan en parte en cada selección del montador: un plano que dura, una acción engastada lo más justo posible, etc. “*Dentro de un sistema estético determinado*”, escribe Amiel<sup>6</sup>, “*hay una artesanía del montaje que tiene que ver con la facultad de cortar en el buen momento, de trampear en los raccords, de encontrar el gesto, la mirada o el enfoque que permitan el montaje más preciso*”.

---

<sup>1</sup> Romaguera, Joaquim (1999), *El lenguaje cinematográfico: Gramática, géneros, estilos y materiales*, Madrid, Ediciones de La Torre, p. 34

<sup>2</sup> Aguilar, Pilar (1996), *Manuel del espectador inteligente*, Madrid, Ediciones Fundamentos, p. 154.

<sup>3</sup> Sánchez Noriega, José Luis (2003), *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, p. 41.

<sup>4</sup> Cit. Ibid., p.41.

<sup>5</sup> Amiel, Vincent (2005), *Estética del montaje*, Madrid, Lavel., S. A., p.10.

<sup>6</sup> Ibid., p.10.

Como queda dicho, en el montaje se hace casi toda la película. Se cambian secuencias, se quita lo que no gusta, se agrega o se acorta el ritmo. Y no es vano, un historiador de cine y crítico cinematográfico de la profundidad y rigor de Sánchez Noriega<sup>1</sup> sostiene que *“En la sala de montaje hay que construir la película, dando a cada plano la duración precisa, suprimiendo planos e incluso escenas y determinando el orden definitivo. En este proceso se le da a la historia una comprensión y un ritmo”*.

Por su parte, el profesor y escritor Enrique Martínez-Salanova Sánchez<sup>2</sup> refiere que el montaje es el proceso que *“se utiliza para ordenar los planos y secuencias de una película, de forma que el espectador los vea tal y cómo quiere el director. La manera de colocar los diversos planos puede cambiar completamente el sentido y, por lo tanto, el mensaje de una película.”* En esta definición, se subraya la capacidad del montaje para intervenir inclusive en el mensaje de la película, precisamente porque recoge las intenciones del director para con los espectadores. Al planificar el rodaje de una película, el cineasta imagina cuál va a ser su montaje final, y así rodar los diferentes tipos de planos necesarios para realizar ese montaje imaginado; escoge lo que quiere que el espectador vea en pantalla, cómo quiere que lo vea, en qué orden y con qué ritmo, presentándolo de forma homogénea y con continuidad.

El montaje pues, consiste en elegir, ordenar y empalmar los planos registrados, según una idea y una dinámica determinada, a partir del guion, la idea del director y el aporte del montador. La ordenación narrativa y rítmica de todos los elementos filmados permitirá crear la versión definitiva de una película. Citando a Vicente Sánchez-Biosca<sup>3</sup>, es *“el hecho de cortar y pegar los distintos fragmentos del copión rodados para dar a la película su forma definitiva (...), con el fin de dotar a la imágenes de continuidad discursiva”*, o sea, no se trata sólo de engarzar el material, sino de hacerlo con una determinada finalidad.

De los tres grandes procesos que abarcan la realización de un filme, el montaje es posterior al guión técnico y al rodaje. Ambos engloban una buena cantidad de

---

<sup>1</sup> Sánchez Noriega, José Luis (2003), op.cit., p. 41.

<sup>2</sup> Martínez-Salanova Sánchez, Enrique (2003), « El montaje », *Cine y educación*. Disponible en: <http://educomunicacion.es/cineyeducacion/montajecine.htm>

<sup>3</sup> Sánchez-Biosca, Vicente, op. cit., p. 26.

operaciones y trabajos que implican a un gran número de expertos. Así como el guión técnico incluye tareas como la segmentación de las secuencias y las escenas en planos con su numeración correlativa y toda la información técnica necesaria para planificar la grabación: identificación del plano, sujeto u objeto encuadrado, tamaño de plano, ángulo de la toma, posición de cámara, detalles de iluminación o de decorado, efectos de sonido, etc., y del mismo modo que el rodaje conlleva labores como la supervisión de decorado y vestuario, dirección de actores, iluminación, diseño de producción, puesta de cámaras, el montaje comprende igualmente acciones que, a juicio de Sánchez-Biosca<sup>1</sup>, *“oscilan según el periodo de la historia del cine y la estética de que se trata, entre la organización de los planos en una secuencia y la estructuración narrativa de éstas, pasando por los complejos procesos de sonorización o postsincronización del diálogo, efectos y música”*.

Lo anteriormente expuesto evidencia la trascendencia del guión técnico y el rodaje en una producción cinematográfica, no obstante, el montaje parece gozar de una postura privilegiada, pues su situación al final del proceso de elaboración de una película le concede, en términos de Sánchez-Biosca<sup>2</sup>, *“el inesperado poder de confirmar, corregir, transgredir y, en todo caso, dar forma definitiva al producto que ha atravesado las otras etapas”*. El hecho de decidir una sucesión y un orden de los planos, alterando o aseverando lo establecido en el guión técnico o lo materializado en el rodaje, le convierte en *“el gesto fundador de un discurso”*.

Desde este punto de vista, el montador es seleccionador, ordenador y definidor de las imágenes que finalmente verá el espectador. Siguiendo la trama del guion, éste, en general, tiene libertad para montar las diferentes tomas realizadas de una escena de la manera que estime más apropiada, siendo su eje central crear emociones en el espectador. En palabras de Joan Marimón<sup>3</sup>, *“es como un mago. Consigue, gracias a sus principales aliados, el guionista y el director, transformar al espectador, hacerle adoptar actitudes nuevas ante la realidad. Hacerle feliz. Como mínimo, entretenerlo”*.

---

<sup>1</sup> Sánchez-Biosca, Vicente, op.cit., p.26.

<sup>2</sup> Ibid., pp. 26-27.

<sup>3</sup> Marimón, Joan (1960), *El montaje cinematográfico: del guión a la pantalla*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, p.15.

No sin ironía, Welles<sup>1</sup>, viene a decir que no sólo “*es mago sino estafador, basándose en la cantidad de trucos de los que dispone para burlar la percepción*”.

Definitivamente, el montaje en el cine es posiblemente la fase más importante, o mejor dicho, la fase decisiva de una producción. Es ésta que da sentido a la visión que el director tiene de lo que va a ser el resultado final desde que escribe, co-escribe o le cuentan el guión de su película. Este proceso está destinado no sólo a operar un engarce material de los fragmentos rodados, sino a preservar su continuidad, con base a una diversidad de reglas. En medio de éstas figura una regla -considerada elemental-organizadora del resto: el *raccord*, la noción que informa y articula la « sintaxis » del relato cinematográfico.

### **II.1.2. *Raccord*, continuidad y « sintaxis »**

La continuidad es la función que interrelaciona espacial y temporalmente un plano con el siguiente. Es la coherencia entre los diferentes planos de un filme. A pesar de que éstos estén rodados en lugares y, evidentemente, en momentos distintos, el espectador no percibe nada. Tiene la impresión de que la narración fluye sin cortes, ni fisuras. Esta sensación de continuidad y acción fluida que se transmite, se consigue mediante el *raccord*.

En terminología cinematográfica, el galicismo *raccord* hace referencia, según precisa Sánchez-Biosca<sup>2</sup>, “*al perfecto ajuste de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre distintos planos y, en consecuencia, raccordar significa unir dos planos de modo que no se produzca una falta de coordinación entre ambos*”. De lo contrario habrá un salto perceptible en la continuidad. Esta idea constituye una extensión de lo propuesto en Karel Reisz<sup>3</sup>, director de cine británico y autor de uno de los clásicos y más interesantes textos escritos sobre la materia:

El objetivo principal de compaginar un copión montado (...) consiste en lograr una continuidad que resulte comprensible y suave (...). Practicar un montaje suave significa unir dos planos de modo que la transición no dé a un salto perceptible y la ilusión del espectador de ver un fragmento de acción no sea interrumpida.

---

<sup>1</sup> Cit. Marimón, Joan, op.cit., p. 15.

<sup>2</sup> Sánchez-Biosca, Vicente, op.cit., p.28.

<sup>3</sup> Cit. Ibid., p.28.

Al hablar de montaje “suave”, Reisz se refiere al *raccord*, y en su reflexión, resulta explícito que la garantía de la ilusión de ver una acción ininterrumpida, tiene su herramienta en el *raccord*. Acorde con él, Sánchez Noriega<sup>1</sup> afirma que “*es importante el raccord, de forma que la transición entre planos sea coherente y dé sensación de continuidad de la acción*”. Esa sensación de percibir una acción continua allí donde hay variedad de planos es la justificación del *raccord*. Y practicarlo hace que la transición de un plano a otro sea suave. Por decirlo en términos sencillos: hace invisible el corte.

De esta manera, llevamos adelante un razonamiento similar a la tesis de Sánchez-Biosca<sup>2</sup>, quien sostiene que “*la idea central del raccord nace de una paradoja: conseguir la invisibilidad del corte, es decir, cortar haciendo que el corte no sea percibido*”. Igualmente, notamos que en este acto de cortar y pegar, en esta forma de actuar como sutura permanente, se establece una contradicción: el mecanismo de los cortes que, a su vez, busca la invisibilidad del corte. En la opinión del director de cine, Edward Dmytryk<sup>3</sup>, esta invisibilidad se califica de correcta: “*Si el filme está bien rodado y montado, el espectador lo percibirá como una sucesión de imágenes que parece influir en un continuo e ininterrumpido movimiento a lo largo de un fragmento de película*”. Así, si se ha hecho un buen trabajo de continuidad, el receptor percibirá la pieza fílmica como un todo bien hilado y no se dará cuenta de que se ha rodado de forma fragmentada. Esto denota que al espectador, una coherencia organizativa le es suministrada por el proceso de fragmentación de la secuencia en distintos planos cuyo nexo necesario está en el *raccord*.

Sumemos a lo anterior, el planteamiento de Amiel<sup>4</sup> en torno al *raccord*. Es evidente que continuidad e invisibilidad significan ocultación de la fragmentación y se subordinan al edificio narrativo. Así lo reflejan sus palabras:

Los raccords son precisamente un medio, alrededor del punto de montaje –el momento preciso en que suceden los planos- para jugar con su continuidad.  
« Hacer un raccord » es conseguir, tal como indica el término, que el « cut » no se

---

<sup>1</sup> Sánchez Noriega, José Luis (2003), op.cit., p. 43.

<sup>2</sup> Sánchez-Biosca, Vicente, op.cit., p.29.

<sup>3</sup> Cit. Ibid., p.29.

<sup>4</sup> Amiel, Vincent, op.cit., pp. 35-36.

sienta como una ruptura radical y definitiva, sino como una costura que permite ensamblar trozos diferentes con la mayor discreción. Se trata de camuflar esa cesura, de borrar de ella su impresión, conservando al tiempo la calidad de articulación que constituye el principio mismo de los cambios.

En este juego antagonista de continuidad/discontinuidad, del que se ocupa el montaje, los *raccord* van a ser el principal instrumento de la continuidad. La ausencia de *raccord* implica una discontinuidad, es decir, se produce un salto en la imagen que da la impresión de fallo de montaje. En términos generales, dicho salto perceptivo se observa como un “error”. Y, por esto mismo, la continuidad y su ruptura son herramientas para construir una pieza fílmica. Su uso ha de basarse y aplicarse en función de la lógica de esa pieza y del propósito que el director de cine persiga con esa manipulación.

Es claro, entonces, que el *raccord* se logre cuidando que planos pertenecientes a la misma secuencia y filmados en espacios y tiempos diferentes sean coherentes. Esta coherencia viene determinada por una serie de factores: iluminación, vestuario de los personajes, objetos, gestos, etc. En la moviola<sup>1</sup>, hay que lograr el *raccord* a partir del movimiento (si el personaje se mueve de derecha a izquierda en el primer plano, se espera que se mueva en la misma dirección en el plano siguiente), de la velocidad (continuidad de velocidad de un movimiento que comienza en un plano y que continúa en el siguiente), de la dirección de la mirada (planos/contraplanos donde el primer personaje mira a la derecha y, en el plano siguiente, el segundo lo hace a la izquierda), de la posición (implica que entre una toma y otra la posición espacial de sujetos y objetos sea continua), del decorado, de la luz, de la interpretación, del maquillaje, etc. En suma, se incluyen elementos que son los que definen de forma dissociada distintos tipos de *raccord*: *raccord* de movimiento, *raccord* de miradas, *raccord* de velocidad, *raccord* de posición, etc.

Por consiguiente, el montaje por *raccord* permite dar continuidad discursiva al filme. Es la técnica que construye la cadena fílmica. Siendo el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, yuxtaponiéndolos y encadenándolos, es comparado a la sintaxis de la cadena verbal. Como cualquier

---

<sup>1</sup> Máquina de montaje cinematográfico, que permite hacer retroceder la película, cortarla o intercalar escenas en ella, además de sincronizar su banda sonora.

sistema de significación, el montaje implica un conjunto de normas que lo organizan a varios niveles. Es únicamente haciendo uso de estas normas, que se logrará la cohesión y coordinación del relato fílmico en tiempo y espacio.

Esta concepción amplia del montaje es la que tiene en cuenta Yuri Lotman<sup>1</sup>, al apuntar, refiriéndose a las teorías de los formalistas rusos, que “*el montaje no es más que un caso particular de unas leyes generales de la formación de las significaciones artísticas, de la yuxtaposición (...) de elementos heterogéneos*”. Esta técnica, estrechamente unida, para Lotman, a la dimensión narrativa del cine, se presenta tanto en “*el empalme de trozos de cinta y su integración en un todo semántico superior*”.

El director de cine chileno Rafael Cristobal Sánchez<sup>2</sup>, lo explicita en su libro *Montaje cinematográfico. Arte del movimiento* (1970) dejando claro que, es fundamental conocer las características de este sistema normativo y poner al descubierto sus mecanismos, así como sus posibilidades de utilización. El autor llama la atención sobre el hecho de que muchos cineastas “*(...) pronto se dan cuenta de que los resultados en la pantalla están cuajados de faltas de ortografía en medio de un lenguaje cuya sintaxis desconocen por completo*”. Es la razón por la cual, será preciso dejar establecidas “*las normas y leyes que rigen la correcta conjugación de los movimientos básicos del cine*” y “*las leyes de una ortografía correcta (...) dictadas por el tratado « posiciones de cámara »*”. Dicho brevemente, sentar una normativa que garantiza la yuxtaposición y el encadenamiento de los materiales fílmicos.

Para confirmar y aclarar más las evidencias anteriores, vale la perspectiva del director y guionista de cine español Antonio del Amo<sup>3</sup>, para quien el montaje es “*sintaxis de una lengua o lenguaje que empieza a buscar su desarrollo (...)*”. En su análisis de esta técnica esencial en la producción cinematográfica, el autor de *Estética del montaje. Cine. TV. Videos* (1972), asienta que el montaje por *raccord* “*construye oraciones perfectas, ligadas entre sí en una continuidad suave y armónica, y cuando hay un salto, es proporcional, lleno de sentido. Una falta de raccord o un salto de eje, es como una falta de concordancia: desconcierta, enajena al espectador*”. Define el *raccord* de la

---

<sup>1</sup> Cit. Neira Piñeiro, María del Rosario, op. cit., p.25.

<sup>2</sup> Cit. Sánchez-Biosca, Vicente, op.cit., p.30.

<sup>3</sup> Ibid., p.30.

siguiente e ilustrativa manera: “*El raccord puede ser lo que en gramática es la concordancia. En él pueden estar representadas la preposición y la conjunción y las relaciones de número, género y caso, abarcando éste el movimiento, entre otras cosas, y su adverbicación*”. Y prosigue:

El raccord es un nexo que une, que aglutina, asegura el orden de las personas y de las cosas; en una palabra, que permite crear en la mente del espectador una identificación clara y precisa de todo. Si lo conseguimos, el espectador estará tranquilo en su butaca, gozoso, e irá dominando poco a poco el hilo de la trama sin que nada le perturbe, pero si no consigue o no se cuida escrupulosamente, si no hay esa misma concordancia que siempre observan los textos literarios, le veremos inquietarse al ver que faltan y fallan cosas ante su sentido común y terminará por protestar y por perder todo respeto a lo que está viendo.

Los términos utilizados por Del Amo no ofrecen duda alguna: el *raccord* es una operación de conexión, cuya misión consiste en asegurar la continuidad sintáctica necesaria para que el filme se construya como discurso a ojos del espectador. En gramática equivale al papel que hace la concordancia. Se ocupa de gestionar las relaciones entre los distintos constituyentes del texto fílmico mediante un sistema de relaciones cruzadas.

Todo esto parece confirmar que en el montaje hay dos operaciones: una puramente técnica que consiste en unir los planos, pero otra estética que es lo que constituye el montaje propiamente dicho, es la sintaxis en el lenguaje cinematográfico, cuyas normas parten de un único objetivo: hacer que la transición entre planos sea congruente.

### **II.1.3. Tipos de transiciones**

El montaje cuenta con varias formas de transición de un plano al siguiente, ninguna de ellas tan común como el *corte*. Las otras formas, a diferencia del corte, no se ocultan, sino pretenden mostrarse al espectador porque comprenden significados narrativos específicos. Son el *fundido*, el *encadenado*, la *cortinilla* y el *barrido*. En gramática cinematográfica pudiéramos llamarles “signos de puntuación”.

a) *El corte*: es el único tipo de transiciones que puede pretender pasar desapercibido. Tal y como ya hemos comentado en el apartado anterior, debe utilizarse sutilmente ya que es en donde se hacen más ostensibles los problemas de *raccord* y continuidad. Como

bien señala Marimón<sup>1</sup>, el corte es *“Unión de dos planos sin ningún efecto óptico, que en el montaje de tipo clásico o académico pretende pasar desapercibida. Las leyes de la continuidad nacen de la voluntad de hacer invisible el corte”*. Ésta es la idea básica: ensamblar dos o más planos de manera que el cambio sea fluido. Para Amiel<sup>2</sup>, el corte no debe implicar *“una ruptura radical y definitiva, sino como una costura que permite ensamblar trozos diferentes con la mayor discreción”*. El espectador, por lo tanto, ha de *“percibir la narración audiovisual como si tuviera una continuidad perfecta. Si el corte se hace visible a causa de cualquier error, el espectador se da cuenta de la técnica y sale mentalmente de la historia”*, argumenta Marimón<sup>3</sup>. Hay que considerar las razones por las cuales se practica el corte. Principalmente, se corta un plano para dar información nueva, para adicionar energía a la narración. En realidad, *“una de las garantías de ocultación del corte radica en la novedad”*, sentencia Marimón<sup>4</sup>. El autor llama la atención sobre el hecho de que se puede cortar por motivos no tan positivos como los referidos: *“para evitar un salto de eje o cualquier falta de continuidad, para eliminar un instante en el que la interpretación no es convincente o bien cuando conviene solucionar cualquier error técnico”*. Se corta, también, para avanzar en el tiempo, de forma que el tiempo real y ficticio no sean coincidentes. Cortar permite la elipsis, y sin elipsis una película *“está presentada –y limitada- a que el tiempo de la narración (diegético) y el del espectador (extradiegético) sean el mismo”*, concluye Marimón<sup>5</sup>. Otro elemento esencial en las elipsis entre escenas, es el fundido, un tipo de transición no menos importante que el corte.

b) *El fundido*: es una transición utilizada para empezar o acabar una secuencia. Es un oscurecimiento gradual de la pantalla hasta quedar totalmente negra o excepcionalmente de otro color, al que seguirá una apertura para iniciar la fase siguiente. Una de las definiciones más exactas y más citadas de fundido pertenece a Marimón<sup>6</sup> que explica que es el *“Efecto óptico de transición al negro o bien transición desde el negro (o a cualquier otro color). Pretende mostrarse al espectador para significar que un bloque temático termina si la transición es al negro (igual que un*

---

<sup>1</sup> Marimón, Joan, op.cit., p. 83.

<sup>2</sup> Amiel, Vincent, op.cit., p. 36.

<sup>3</sup> Marimón, Joan, op.cit., p. 81.

<sup>4</sup> Ibid., p. 82.

<sup>5</sup> Ibid., p. 82.

<sup>6</sup> Ibid., p. 83.

*punto y aparte o punto final), o comienza si es desde el negro*". Seamos más precisos: cuando un plano va desapareciendo progresivamente hasta que la pantalla aparezca completamente negra, nos da a entender que un bloque ha terminado. El plano posterior puede comenzar desde el negro, aun no siempre se da esto. El fundido tiende a introducirse más y más en la narración fílmica. Se usa para indicar pasos de tiempo de mayor o menor duración o un cambio radical de escenario. Marimón<sup>1</sup> es elocuente al reseñar este recurso: "*Como sistema de puntuación funciona de forma perfectamente comprensible, como si en la realidad « fundiéramos », igual que en el cine*". El fundido, junto al encadenado, es uno de los recursos más antiguos y más aún de los que siguen teniendo vigencia.

c) *El encadenado*: en este tipo de transición, se pasa paulatinamente de una imagen a otra. Una se va desvaneciendo, dejando paso a la siguiente. Al respecto, Marimón<sup>2</sup> hace constatar que puede contener un significado referido a una elipsis temporal o una vuelta al pasado: "*Efecto óptico consistente en fundir una imagen mientras aparece otra. Pretende mostrarse al espectador para significar un paso de tiempo, normalmente una elipsis, pero puede ser también un salto hacia atrás, un flash-back*". Se utiliza, por lo tanto, para transiciones, elipsis temporal o espacial, flash-back, flash-forwards, pero también para convertirse en la solución de los más complicados errores de *raccord*. Como lo hace notar Marimón<sup>3</sup>, "*A veces, funciona como solución de emergencia para hacer plausible una transición que no funciona por corte o ningún otro modo*". También conocido como *disolvencia*, es uno de los primeros en surgir en el cine y uno de los que perdurarán mucho tiempo. "*Solo su belleza, unida a su simplicidad, justifican su longevidad y esperanza de futuro*", comenta Marimón<sup>4</sup>. Si en el encadenado la última imagen del plano se va disolviendo, en la cortinilla, otro elemento de transición infrecuentemente utilizado en el audiovisual, la imagen es invadida por otra desde cualquier ángulo.

d) *La cortinilla*: En esta transición una imagen o un plano sustituye al siguiente en un movimiento de empuje en una dirección determinada; un nuevo plano aparece y empuja

---

<sup>1</sup> Marimón, Joan, op.cit., p. 189.

<sup>2</sup> Ibid., pp. 83-84.

<sup>3</sup> Ibid., p. 84.

<sup>4</sup> Ibid., p. 198.

al plano anterior que es reemplazado por el primero. Esta definición se apoya en Marimón<sup>1</sup> quien afirma que la cortinilla es un “*Efecto óptico de posproducción que consiste en hacer desaparecer una imagen a medida que es substituida por la imagen siguiente*”, señalando que “*Puede adoptar todo tipo de formas en diagonal, de arriba a abajo, de izquierda a derecha, en círculo, en espiral o en la múltiple e infinita gama psicodélica imaginable*”. En cuanto a su significado, “*Pretende mostrarse al espectador para significar un cambio de escena o bien un paso de tiempo*”. La cortinilla es uno de los recursos más utilizados en el cine mudo; en la actualidad está en decadencia, se utiliza cada vez menos al contrario del barrido que es usado a menudo.

e) *El barrido*: es una transición que consiste en un movimiento de cámara tan rápido que no se distingue con claridad el contenido de la imagen. Se parece a la paranómica, que es, en palabras de Marimón<sup>2</sup>, “*la madre de este recurso*”. Para Marimón<sup>3</sup>, el barrido debe entenderse como una “*Panorámica acelerada que en el momento de máxima velocidad toma el aspecto de una mancha de color o filage*”. Suele usarse para expresar un cambio de lugar: “*Pretende mostrarse al espectador para significar un cambio de espacio*”. Es, asimismo, “*la visualización cinematográfica del mareo o el vértigo que provoca la mirada en la velocidad*”, agrega Marimón<sup>4</sup>. También sirve como forma de transición, espacialmente en secuencias de acción, gracias a su oferta de dinamismo.

Globalmente, los diferentes tipos de transición expresan un paso de tiempo o un cambio de espacio. Existen otros, como el *Visual Match-Cut* (transición que se hace por unión de dos escenas, mediante la similitud o el contraste de las imágenes, ya sea por forma, color, movimiento, etc.), el *Audio Match-Cut* (se hace por similitud o contraste de sonidos), el *Match-Cut On Idea* (se hace por similitud o contraste de una idea). Todos estos recursos, propios del montaje, son imprescindibles para separar y unir los planos y las secuencias. En cierto sentido, se podría decir que el montaje es la herramienta fundamental que utiliza el cineasta para crear su película. De ahí que, es preciso proceder a una reseña histórica de la aparición y evolución de esa técnica.

---

<sup>1</sup> Marimón, Joan, op.cit., p. 85.

<sup>2</sup> Ibid., p. 186.

<sup>3</sup> Ibid., p. 84.

<sup>4</sup> Ibid., p. 186.

#### II.1.4. Una perspectiva histórica

La era del cine empezó oficialmente en 1895, cuando Louis y Auguste Lumière ofrecieron la primera exhibición pública de su cinematógrafo; un aparato que tenía la particularidad de funcionar como cámara tomavistas y como proyector de imágenes en movimiento. Su presentación consistió en una serie de filmaciones documentales, marcadas por la brevedad y la ausencia de actores, los decorados naturales, la posición fija de la cámara y del montaje. Estas filmaciones carecían de montaje porque simplemente registraban un hecho hasta que se terminaba la película. Por lo tanto, no eran más que una evolución tecnológica de la fotografía.

Esta fórmula basada en la captación de hechos cotidianos, comunes y simplistas como el movimiento de un tren en marcha o el de los peatones que cruzan la calle, resultó ser insuficiente para satisfacer a un público ávido de experiencias sorprendentes, situación que aprovechó hábilmente George Méliès, quien exploró las posibilidades técnicas y narrativas del nuevo medio, transformándolo en un modo de expresión, en un generador de fantasía y ficciones. La imaginación y la habilidad de Méliès dio origen a muchos mecanismos y trucajes que definen el cine: el *stop trick*, las sobreimpresiones, el fundido de negro y a negro, el uso de lentes, los fotogramas coloreados a mano y, fundamentalmente, el montaje. Fue así cómo se convirtió en el “mago del cine”, en el gran pionero de los efectos especiales aplicados al séptimo arte. En definitiva, es el responsable de que el cine documental de los hermanos Lumière vuelva un espectáculo. Como indica Sánchez-Biosca<sup>1</sup>, Méliès “*superó lo informe dirigiéndolo hacia una segmentación primaria de corte teatral*”. Se valió de trucos de montaje, cortando y pegando las cintas de película, superponiendo imágenes y consiguiendo resultados asombrosos para la época.

Lo llamativo del caso es que Méliès, en palabras de Martin<sup>2</sup>, “*limitado con el uso de la cámara fija, no entendió del montaje ni sospechó sus posibles aportes*”. A modo de ejemplificación señala que, aun en 1904, en *Viaje por lo imposible (Le voyage à travers l'impossible)*, comete graves errores de montaje, debidos a su enfoque teatral: “*Mostraba primero a los pasajeros en el vagón: el tren se detiene, el vagón se vacía*

---

<sup>1</sup> Sánchez-Biosca, Vicente, op.cit., p.38.

<sup>2</sup> Martin, Marcel, op.cit., pp.171-172.

por completo. En la escena siguiente, en el andén de la estación, la gente espera el tren: llega, se detiene y los pasajeros de la escena anterior bajan de él”. Así que, la verdadera capacidad expresiva de lo que constituye este nuevo recurso, no fue valorada ni explotada lo bastante por Méliès.

La evolución crucial se comprobó con las aportaciones de la Escuela de Brighton<sup>1</sup>, a la que pertenecían George Albert Smith y James Williamson, que empezaron rodando películas según el estilo Lumière, pero pronto abordaron pequeños relatos cómicos, dramáticos o de fantasía, y en los cuales utilizaron recursos narrativos muy innovadores incluyendo avances en la técnica del montaje. Así sucede, por ejemplo, en la película *La lupa de la abuela* (*Grandm's Reading glasses*) filmada en 1900, cuando Smith, como lo explica Martin<sup>2</sup>, “intercala primeros planos justificados por el tema en planos medios o generales: se trata de un montaje propiamente dicho, dado el cambio de punto de vista”. En el mismo año, su compatriota Williamson filmó *Ataque de una misión en China* (*Attach on a China Mission*), un relato basado en una continuidad temporal en espacios distintos pero adyacentes. En sólo cinco minutos, el cineasta inglés nos presenta la narración de un único acontecimiento a través de una serie de secuencias fragmentadas, dando al relato una vivacidad y un sentido expresivo sin precedentes. Esta intencionalidad en el montaje de secuencias supuso, como dice Martin<sup>3</sup>, el descubrimiento de uno de los grandes recursos cinematográficos: “la alternancia de las acciones que se desarrollan en forma simultánea en dos sitios alejados”, así como un paso hacia una verdadera narrativa fílmica, y un alejamiento de la vía teatral, muy presente en la obra de Méliès.

La aportaciones de Smith y Williamson constituyen la base sobre la que se construyó el montaje cinematográfico y como escribe el profesor y teórico de cine Jean Mitry<sup>4</sup>, “Y si bien los precursores de Brighton fueron los primeros en establecer las condiciones elementales del montaje, al norteamericano Edwin Porter le correspondió haberle dado un sentido”. Sería Porter, entonces, quien descubriera la importancia del montaje en el

---

<sup>1</sup> La Escuela de Brighton fue un grupo de cineastas y fotógrafos ingleses que sentaron las bases para el lenguaje cinematográfico en la ciudad de Brighton. Sus más insignes representantes fueron George Albert Smith y James Williamson.

<sup>2</sup> Martin, Marcel, op.cit., p.172.

<sup>3</sup> Ibid., p. 172.

<sup>4</sup> Cit. Ibid., p.172.

cine. En 1903, estrenó *Asalto y robo de un tren (The Great Train Robbery)*, la primera película realmente cinematográfica, basada en el principio articulador de la continuidad o el *raccord*. En ella, desarrolló una breve y tensa historia con el montaje de escenas filmadas en diferentes momentos y lugares, sugiriendo emociones en el espectador, que creaba lo que se estaba contando en pantalla. En palabras de Mitry<sup>1</sup>, esta película “*lleva en sí el germen de la expresión fílmica y permanece ante la historia como el primer filme que fue verdaderamente cine*” por la fluidez y la coherencia del relato. A partir de ese momento, “*se descubrió lo fundamental del cine, el montaje narrativo, que se opone radicalmente al enlace de la narración en escenas análogas a los cuadros teatrales*”, como lo sugiere el comentario Martin<sup>2</sup>.

Con Porter, el cine aprendió a narrar, pero sería Griffith quien le proporcionara el avance decisivo. En *La azarosa historia del cine americano* de Lewis Jacobs<sup>3</sup>, leemos lo siguiente:

Porter superó a Méliès con sus innovaciones y se convirtió en la figura dominante del cine. Todos le imitaron profusamente hasta 1909, fecha en que David Wark Griffith llegó a ser la personalidad más admirada del mundo cinematográfico por su talento todavía mayor.

Teniendo en cuenta que el montaje es el pilar sobre el que se sustenta el cine, Griffith se sirvió de la técnica consolidando y sistematizando gran parte de lo que hoy en día se considera el lenguaje cinematográfico. Aplicó con maestría el montaje alterno y empleó toda la gama de planos. Señala Mitry<sup>4</sup> que “*Si bien no fue el inventor del montaje ni del primer plano (...), al menos fue el primero en saber organizarlos y hacer de ellos un medio de expresión*”. Y, en versión más explícita, sentencia Gimferrer<sup>5</sup>: “*A partir de Griffith, el cine se convierte en un lenguaje narrativo (...), en el que el montaje alterna las diversas posibilidades del plano, desde el primer plano hasta el plano general*”. Con su filme *El nacimiento de una nación (The birth of Nation)*, fechado en 1915, el cine adquiere técnicas y lenguaje propios. A este propósito dice Mitry<sup>6</sup>, “*pero, cualquiera que sea el respecto que podamos tener por los pioneros de los primeros tiempos, no es*

---

<sup>1</sup> Cit. Sánchez-Biosca, Vicente, op.cit., p.38.

<sup>2</sup> Martin, Marcel, op.cit., p.173.

<sup>3</sup> Cit. Sánchez-Biosca, Vicente, op.cit., p.38.

<sup>4</sup> Cit. Martin, Marcel, op.cit., p.173.

<sup>5</sup> Gimferrer, Pere, op. cit., p. 17.

<sup>6</sup> Cit. Sánchez-Biosca, Vicente, op.cit., p.38.

*menos cierto que el cine realmente consciente de sus posibilidades artísticas, el cine « mismo » no apareció hasta 1915. Vino al mundo con El nacimiento de una nación*". De más de tres horas de duración, la película es una obra capital, un hito esencial dentro de la historia del séptimo arte. Su montaje y organización sentaron las bases de lo que aún ahora sigue siendo la narrativa fílmica. En ella, el cineasta desarrolló como nunca hasta la fecha de hoy la noción de montaje en paralelo, pero también otros conceptos como el plano detalle y el punto de vista.

Si a Méliès se le atribuye la paternidad de los primeros efectos especiales y a Griffith se le debe la sistematización del lenguaje narrativo cinematográfico, el ruso Eisenstein es considerado, por muchos, como el padre del montaje. Con la mirada puesta en los hallazgos de *El nacimiento de una nación*, Eisenstein revolucionó el concepto de la edición cinematográfica. Con él, se dieron lugar otros paradigmas de montaje. Sus prácticas difieren de las de Griffith en cuanto a su objeto de montaje; es decir, que no se trata sólo de concentrarse en unir las imágenes en relación a acontecimientos y acciones dramáticas, Eisenstein le confirió una mayor importancia a las emociones como motivo de enlace y creación de contenido.

Así, el segundo paso decisivo fue el descubrimiento del montaje expresivo, en el que, como explica Sánchez-Biosca<sup>1</sup>, *“la sucesión de planos ya no está dictada solo por la necesidad de narrar una historia sino también por la intención de suscitar en el espectador un choque psicológico”*. Y este tipo de montaje *“será llevado a su apogeo por los soviéticos en forma de un tercer paso decisivo: el montaje intelectual o ideológico”*, un montaje capaz de comunicar no sólo emociones y sentimientos, sino también ideas políticas, filosóficas y científicas, mediante la conexión de los planos.

Una de las obras más destacadas de Eisenstein, y en la que queda reflejado esta concepción de montaje que bautizó “montaje de atracciones”, es *La Huelga*<sup>2</sup> (*Stachka*, 1924), más concretamente en la secuencia de la represión zarista contra los huelguistas de una matalúrgica, una secuencia que se intercala con planos de bovinos sacrificados en un matadero. Estas imágenes actuaron como un verdadero choque en el espectador

---

<sup>1</sup> Martin, Marcel, op.cit., p.174.

<sup>2</sup> Vease «“La huelga” (1924), de Sergei Eisenstein», *RadioSefard.com*. Disponible en: <https://www.radiosefarad.com/la-huelga-1924-de-sergei-eisenstein/>

por la fuerza emocional que ocasionó, induciendo su sensibilización hacia el problema tratado. El apogeo de Eisenstein se produce con *El acorazado Potemkin*<sup>1</sup> (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), película en la que refinó su forma de montaje. Retratando una rebelión popular, llevada a cabo por los marineros de un acorazado contra sus oficiales de la armada zarista, el cineasta hizo gala de una maestría única en el empleo del montaje. En la escalera de Odessa, la secuencia principal de la película mítica de la historia del cine, los planos están perfectamente estudiados en su conjunto para transmitir emociones y generar empatías en el espectador; vestuario, encuadre, movimientos de la cámara y situación de los actores dentro del encuadre. El montaje de esos elementos en los que se mezclan planos generales con primeros planos constituye un factor fundamental de la expresividad argumentativa del filme. Pues, la forma que tuvo Eisenstein de presentar los sucesos hizo que el espectador se declarase del lado de los oprimidos y no de los opresores.

Con todo, Eisenstein es uno de esos nombres que cambiaron la historia del cine para siempre. Legó herramientas importantísimas sin las cuales no existiría el cine tal y como se concibe hoy en día. Su innovadora técnica de montaje inspiró a los grandes creadores posteriores.

Sintetizando, pues, diremos para terminar esta reseña del montaje que, la historia del montaje cinematográfico sufrió una evolución de vértigo durante su primer siglo de vida. Gracias a esta evolución, tan dependiente de la experimentación técnica de ciertos cineastas como de la progresiva mirada de los espectadores, se abrió un nuevo capítulo en la conformación del lenguaje cinematográfico. Y para una aproximación básica del montaje, debemos entender algunos conceptos vinculados al proceso, conceptos que parecen similares pero cada uno especifica una acción concreta.

### **II.1.5. Definiciones y reglas**

Existen conceptos relacionados con el montaje sin los cuales sería imposible entenderlo. Podríamos citar muchos, pero hay cuatro de ellos que, pese a ser distintos, se usan en contextos análogos. Los cuatro, ya señalados anteriormente, son unidades de la narración

---

<sup>1</sup> Vease «Eisenstein y el montaje de atracciones», *EntretantoMagazine.com*. Disponible en : <https://www.entretantomagazine.com/2013/03/16/eisenstein-y-el-montaje-de-atracciones/>

fílmica, se refieren a diferentes fracciones de tiempo e intervienen al momento de ensamblar una pieza fílmica. Por su relevancia, disparidad y ambigüedad, se plantea la imperiosa tarea de formular definiciones de la *toma*, el *plano*, la *escena* y la *secuencia*.

### II.1.5.1. La toma

En primer lugar, “*es un término que se aplica para designar la captación de imágenes por un medio técnico*”, tal como afirman Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía<sup>1</sup> en su *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, es decir, las imágenes que se registran durante el rodaje. Más explícito y preciso, Martin<sup>2</sup> define la toma desde varios puntos de vista, como lo revela su texto:

(...) técnicamente hablando, desde el punto de vista del rodaje, es el fragmento de película impresa entre el momento en que la cámara se pone en marcha y el momento en que se detiene; desde el punto de vista del montador, el trozo de película entre dos cortes de tijera y entre dos encoladuras, y desde el punto de vista del espectador (...), el trozo de película entre dos ajustes.

En términos más generales, la toma cinematográfica es un solo tiro de cámara de principio a fin; empieza desde que el director dice “¡Acción!” hasta que dice “¡Corte!”. Es, como lo hace notar Antonio Sánchez-Escalonilla<sup>3</sup>, “*todo lo que se incluye durante el proceso que va desde «luz, cámara, acción», hasta «corten»*”. Así, puede estar formada por diferentes planos y es el director quien más adelante determina cuáles utiliza o no en el montaje final.

De ello resulta patente constatar su estrecha relación con el plano. A tal efecto, Roy Thompson<sup>4</sup> puntualiza que “*Cada vez que se rueda o se graba un plano, éste recibe el nombre de «toma». Pero un plano puede tener que repetirse una serie de veces antes de que salga perfecto, de manera que cada vez que se realiza se le da un número de toma*”. Esta misma idea se confirma en el *Diccionario de creación cinematográfica*, escrito por

---

<sup>1</sup> Fernández Díez, Federico y Martínez Abadía, José (1999), *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Paidós, p. 29.

<sup>2</sup> Martin, Marcel, op.cit., p. 178.

<sup>3</sup> Sánchez-Escalonilla, Antonio (2003), *Diccionario de creación cinematográfica*, Barcelona, Ariel Cine, p. 240.

<sup>4</sup> Thompson, Roy (2001), *Manual de montaje. Gramática del montaje cinematográfico*, Madrid, Plot ediciones, p. 14.

Sánchez-Escalonilla<sup>1</sup>, donde se agrega que “*En el rodaje, el plano es una entidad virtual que se materializa con la toma. Lo normal es que haya varias tomas de cada plano previsto*”.

Además de esa relación con el plano, los dos autores introducen una idea fundamental en el concepto de toma, la repetición. Precisamente, Pedro Del Rey Del Val<sup>2</sup> llama “*toma a la repetición de la filmación de un plano*”, para el autor de *Montaje. Una profesión del cine*, “*un plano es repetido tantas veces como el director considere oportuno hasta obtener aquella toma que reúna las condiciones deseadas*”. En efecto, con el fin de lograr una buena realización de la película, a menudo las tomas se ruedan varias veces y se elige la mejor.

El carácter repetitivo de la toma en la consecución de un plano perfecto, implica su empleo como unidad o herramienta primordial de rodaje. Esta consideración se apoya en Simón Feldman<sup>3</sup> quien sostiene que “*La toma es la unidad base del lenguaje cinematográfico. Es una continuidad de imágenes cinematográficas obtenidas sin interrupción por la cámara cinematográfica*”. Igualmente, Ricardo Bedoya e Isaac León Frías<sup>4</sup> aseguran que “*(...) es la unidad física o el segmento básico de la filmación, grabación o transmisión televisiva en directo, que corresponde al tiro ininterrumpido de una cámara (...)*”. En realidad, es como un eslabón dentro del sistema de unidades de expresión fílmica. Pues, si no se registra, una toma no puede llegar a transformarse en un plano de montaje, que no puede formar parte de cadena secuencial alguna.

La toma es, entonces, una parte elemental del lenguaje cinematográfico. Es la unidad de la filmación, que corresponde a las imágenes grabadas por la cámara desde que se inicia su funcionamiento hasta que éste queda cortado. Es, asimismo, cada una de las repeticiones de un mismo plano, otra unidad básica de la filmación, que se selecciona durante el montaje para su incorporación en el discurso narrativo.

---

<sup>1</sup>Sánchez-Escalonilla, Antonio, op.cit., p. 240.

<sup>2</sup> Rey Del Val, Pedro Del (2002) *Montaje. Una profesión de cine*, Barcelona, Ariel Cine, p. 74.

<sup>3</sup> Feldman, Simón (2002), *La realización cinematográfica*, Madrid, Gedisa, p. 162.

<sup>4</sup> Bedoya, Ricardo y León Frías, Isaac (2003), *Ojos bien abiertos, el lenguaje de las imágenes en movimiento*, Lima, Fondo de Desarrollo Editorial, p. 240.

### II.1.5.2. El plano

El plano es el fragmento más pequeño del lenguaje cinematográfico, es decir, la unidad mínima<sup>1</sup> en que puede fragmentarse la narrativa fílmica. Rigurosamente hablando, y empleando las palabras de Sánchez Noriega<sup>2</sup>, “*sólo cuando la película está montada hay que hablar de plano como fragmento fílmico entre dos cortes, pues una toma en continuidad del rodaje puede dar lugar a uno o varios planos, según se opte en el montaje por mantenerla como tal o fragmentarla*”. El plano, tal como aparece en el filme montado, es, pues, una parte o el conjunto del que se ha grabado por la cámara durante el rodaje.

Debemos señalar que el término “plano”, es uno de los más conflictivos del vocabulario fílmico y puede ser analizado bajo diferentes puntos de vista. Tal como señala Santos Zunzunegui<sup>3</sup>, “*Considerado como «unidad mínima» (Mitry) o «taxema fílmico» (Metz) la noción de plano ha sido siempre conflictiva*”, prestándose así a matizaciones y debates de todo tipo.

En este sentido, conviene apostillar la noción de plano. Una primera aproximación de Ramón Carmona<sup>4</sup>, “*tiende a identificarlo con la toma (duración temporal entre dos movimientos de arranque y apagado del motor de la cámara durante el rodaje)*”. Para Joseph Mascelli<sup>5</sup>, la explicación es clara:

Cada plano es una toma. Cuando se filman planos adicionales de la misma acción desde la misma posición, a causa de errores técnicos o dramáticos, los consiguientes planos se llaman segundas tomas. Si se cambia la posición de cualquier modo –movimiento de cámara, cambio de objetivo o filmación de una acción diferente– eso es un nuevo plano no una segunda toma.

José María Castillo<sup>6</sup>, por su parte, estima importante discernir entre los variados significados que tiene la palabra “plano” aplicada al cine:

---

<sup>1</sup> Mínima o básica, porque es el menor fragmento percibido tanto por los profesionales como, sobre todo, por los espectadores.

<sup>2</sup> Sánchez Noriega, José Luis (2003), op.cit., p. 42.

<sup>3</sup> Zunzunegui, Santos (1995), *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra / Universidad del País Vasco, p. 158.

<sup>4</sup> Carmona, Ramón (2002), *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, p. 96.

<sup>5</sup> Mascelli, Joseph (1998), *Los cinco principios básicos de la cinematografía. Manual del montador de cine*, Barcelona, Bosch Casa Editorial, p. 17.

<sup>6</sup> Castillo, José María (2000), *Elementos del lenguaje audiovisual*, Madrid, IORTV, p. 11.

Si escuchamos a un operador de cámara o director de fotografía referirse “al plano”, probablemente esté hablando del encuadre (espacio), mientras que si lo hace un montador, se referirá a la acción que transcurre entre dos cortes en el montaje (tiempo). El “plano” (su duración) filmado por el cámara no es, por lo general, el mismo que montamos finalmente, ya que suele ser necesario, “afinarlo”.

Carlos Cuellar Alejandro <sup>1</sup> ofrece otra acepción de plano atendiendo a estas cuestiones:

Unidad perceptiva mínima en el montaje de una película, formado por una serie de fotogramas impresionados con continuidad espacio-temporal, es decir, sin interrupción. El concepto es parecido al de toma, con la diferencia de que este último se aplica en el momento de filmación, no en el de edición ni en el de proyección.

Tras estas aclaraciones, todas similares en su fin, podemos sacar la conclusión de que hay que abordar la definición del término plano desde dos puntos de vista: desde el punto de vista del espacio, es el contenido de la imagen, o sea, la imagen que se ve en cada fotograma; desde el punto de vista del tiempo, es la toma de imágenes que está comprendida entre dos cortes de montaje, o sea, lo filmado entre dos detenciones de la cámara.

Abundando en este sentido, el plano es una unidad que se caracteriza por ser “*el segmento fílmico que se desenvuelve entre dos cortes de tijera (fragmento de película ya impresionada y lista para su utilización en el trabajo de «cortar y pegar» en el que consiste el montaje*”, escribe Carmona<sup>2</sup>, “*Se trataría, pues de «fragmentos de espacio-tiempo» donde es detectable una rigurosa continuidad de ambas dimensiones*”. Esos fragmentos, esos “*bloques de espacio y tiempo*”, como los adjetiva Emmanuel Siety<sup>3</sup>, “*son lo que llamaremos los planos de una película*”.

En pocas palabras, se dirá que el plano es una unidad discursiva de continuidad espacio-temporal. Es la unidad más pequeña, pero significativa, del hecho cinematográfico. A este respecto, Sánchez Noriega<sup>4</sup> llama la atención sobre la significación del plano que viene condicionada tanto por los planos que le preceden como por los que le siguen. En

---

<sup>1</sup> Cuellar Alejandro, Carlos A. (2004), *Vocabulario básico del audiovisual*, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, p. 83.

<sup>2</sup> Carmona, Ramón, op.cit., p. 96.

<sup>3</sup> Siety, Emmanuel (2004), *El plano. En el origen del cine*, Barcelona, Paidós, p. 8.

<sup>4</sup> Sánchez Noriega, José Luis (2003), op.cit., p. 42.

su opinión, *“el plano no posee necesariamente una significación completa, pues, de ordinario, depende para ello de los anteriores y los posteriores”*. Y se conoce como tal, la asociación de ideas que resulta *“con la yuxtaposición de planos, de forma que la suma de dos planos sea superior y distinta a sus partes, porque se pasa de lo concreto a lo abstracto, de la imagen a la idea. Así, rostro neutro + comida = hambre o rostro neutro + bebé = ternura”*.

Así pues, un plano está compuesto por muchos elementos o por la suma de sus elementos. De sus cualidades espaciales y temporales, se extraen dos elementos característicos de la configuración de la unidad plano: el encuadre y la duración. El primero lo define Sánchez Noriega<sup>1</sup> como la *“porción del espacio dramático filmada por la cámara”*, es decir, la delimitación que se hace para seleccionar lo que se quiere mostrar. La segunda se formula como el tiempo físico; el plano puede ser de cualquier duración, *“puede ser tan breve como un flasch (plano inserto) o tan largo como un plano secuencia de varios minutos”*, apunta Sánchez Noriega<sup>2</sup>, *“depende de la toma previa, de la existencia de tomas alternativas, del contenido narrativo y del ritmo que se le quiere imprimir a la secuencia”*. Ciertamente, la duración del plano influye directamente en el ritmo del filme. Por ello, en secuencias dramáticas y de reflexión suelen utilizar planos de gran duración, mientras que durante una secuencia de acción, es habitual el uso de planos cortos para transmitir toda la tensión que acompaña a ese momento.

Sánchez Noriega también <sup>3</sup> vincula explícitamente la duración del plano con el contenido narrativo, para el autor,

puede suceder que el primer plano de un personaje dure mucho en un fragmento donde su rostro o sus palabras expresen algo muy esperado en ese momento del filme y del ritmo, que agilizará el relato con planos breves en las secuencias de acción y, por el contrario, lo dilatará en las descriptivas o en aquellas que requieren una ralentización.

De todo ello nos interesa subrayar la pluralidad de planos y, que abarca entre otros, el primer plano señalado por Sánchez Noriega. El plano varía en función del tamaño, el

---

<sup>1</sup> Sánchez Noriega, José Luis (2003), op.cit., p. 713.

<sup>2</sup> Ibid., p. 42.

<sup>3</sup> Ibid., p. 42.

ángulo, la altura y el punto de vista. Es por eso que existen múltiples tipos de planos cuya gama, según la justa expresión de Henri Angel<sup>1</sup>, constituye “una verdadera orquestración de la realidad”. Son muchos y, se utilizan funcionalmente, como bien explica Marimón<sup>2</sup>, “El plano general tiene la función informativa y el primer plano una función emotiva. Entre el uno y el otro, desfila toda la escala posible de planos (plano general corto, plano de conjunto, plano americano, plano medio) hasta la emoción (primer plano)”, aunque esto no significa que sean los únicos que existen. Todos enriquecen la forma narrativa de la película y pueden dar lugar a diferentes estilos cinematográficos.

Teniendo en cuenta estas aseveraciones, esto nos nos lleva a concluir que, el plano es una parte esencial de la construcción cinematográfica. Es el fragmento fílmico que, ensamblado con otros fragmentos, producirá el filme. Durante el montaje, se convierte en la unidad medular del discurso fílmico, la unidad fundamental generadora de significado dentro la narración. Es tan indispensable que, en el análisis, el plano supera semánticamente a otras unidades de orden superior, como la escena y la secuencia.

### **II.1.5.3. La escena**

Se conoce como escena fílmica a aquel fragmento de la narración que sucede en un mismo espacio y tiempo. Corresponde, como bien sostiene Martin<sup>3</sup>, a la acción que “está determinada más precisamente por la unidad de lugar y la de tiempo”. Un cambio del uno o del otro marcará el final de una escena y el comienzo de una nueva.

Ahora bien, tal como ha ocurrido con la tan discutida noción de plano, el concepto escena ha generado distintas definiciones que pueden agruparse según los aspectos relevantes en los que el autor haya puesto énfasis.

Un primer acercamiento nos indica sus características propias como unidad referidas al espacio y al tiempo: “La escena es la unidad de acción dramática que, dotada de

---

<sup>1</sup> Cit. Martin, Marcel, op.cit., p. 52.

<sup>2</sup> Marimón, Joan, op.cit., p. 166.

<sup>3</sup> Martin, Marcel, op.cit., p. 178.

*planteamiento, nudo y desenlace, viene determinada por un criterio de localización espacial*”, como afirman Daniel Aranda y Fernando de Felipe<sup>1</sup>.

En la misma línea, Mascelli<sup>2</sup> dice que,

La escena define el lugar o decorado donde se sitúa la acción. La expresión proviene de las producciones teatrales, donde un acto puede ser dividido en varias escenas, cada una de las cuales tiene lugar en una localización diferente. Una escena puede consistir en un plano o en una serie de planos que describan un suceso continuo.

Jacques Aumont<sup>3</sup> propone una definición más elaborada, al apuntar que,

La palabra escena es por otra parte ambigua donde las haya, pues designa a la vez un espacio real, el área de actuación: por extensión metonímica, el lugar imaginario en el que se desarrolla la acción; y luego un fragmento de la acción dramática (por tanto un trozo unitario de la acción), por consiguiente cierta unidad de duración.

Dichos autores coinciden en situar a la escena en el sentido exclusivo de espacio y tiempo continuo. Es un fragmento de la narración que se desarrolla en continuidad, en un mismo escenario. Por consiguiente, la escena es un elemento marcadamente narrativo, es decir, una parte del discurso cinematográfico; compone una unidad de relato empleada para contar una historia por medio de un discurso. Como observa Mario Onaindia<sup>4</sup>,

En la escena se produce una contemporaneidad entre el tiempo fílmico, el tiempo diegético y el tiempo de pantalla, en la medida en que los tres tienen la misma duración. Es decir, la película se muestra de manera que se espera que el espectador considere que se dé la misma duración en la escena que se ve en pantalla –tiempo de pantalla- que en la historia que narra ésta –tiempo fílmico- que en la escena en cuanto composición de tomas.

Siguiendo esta línea, resulta necesario examinar qué estatuto detenta la escena dentro de las unidades narrativas. Para Rafael Cristóbal Sánchez<sup>5</sup>, la escena es “*una acción continuada, filmada en un mismo ambiente o escenario y que carece de un sentido*

---

<sup>1</sup>Aranda, Daniel y Felipe, Fernando de (2006), *Guión audiovisual*, Barcelona, UOC, p. 195.

<sup>2</sup> Mascelli, Joseph, op.cit., p. 17.

<sup>3</sup> Aumont, Jacques (1992), *La imagen*, Barcelona, Paidós, p. 241.

<sup>4</sup> Onaindia, Mario (1996), *El guión clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, p. 106.

<sup>5</sup> Sánchez, Rafael Cristóbal (1971), *El montaje cinematográfico, arte de movimiento*, Santiago de Chile, Editorial Pomaire, Universidad Católica de Chile, p. 53.

*completo*". Por su parte, Jaime Barroso<sup>1</sup> la define como "una breve acción particular y concreta que aunque posee significado propio no adquirirá sentido completo si no es en la organización total discursiva... los hiatos podrán ser de cámara pero no diegéticos o elipsis narrativas".

Como se patentiza en las citas anteriores, la escena por sí misma no tiene sentido completo, sino al integrarse dentro del total de la historia. Sólo abarcará una unidad de significación narrativa completa en el contexto sucesivo de la combinación de escenas, y en su relación con la secuencia, la unidad máxima de lenguaje en cine y el filme.

#### **II.1.5.4. La secuencia**

En contraste con la escena, la secuencia es una unidad narrativa con sentido completo; un conjunto de escenas unidas para una idea, una situación, una acción. Estos aspectos son subrayados por el guionista Syd Field<sup>2</sup> para quien, "Una secuencia es una serie de escenas vinculadas o conectadas entre sí por una misma idea". De algún modo, se puede afirmar que se trata de un pequeño filme dentro del filme mismo que, aunque eslabonado al gran relato, puede ser contado en sí mismo.

En ocasiones, se suele confundir secuencia y escena. Se usan indistintamente, cuando en realidad son bastante distintos. Sirva como ejemplo, la definición de Thompson<sup>3</sup> quien considera que, "Una serie de planos unidos se llama secuencia o escena". La confusión entre ambos términos, se remonta al pasado, y aún hoy es motivo de discrepancia entre algunos profesionales del medio, que los utilizan como sinónimos. Esto es un error de bulto; la secuencia está formada por un conjunto de escenas y tiene su propia estructura: planteamiento, desarrollo y desenlace. "Visto de ese modo, denominar secuencia a la escena resultaría cuando menos una contradicción, sobre todo si tenemos en cuenta que, etimológicamente al menos, "la secuencia" implica una noción de sucesión (sucesión de escenas, claro)", comentan Aranda y Fernando<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Barroso, Jaime (1988), *Introducción a la realización televisiva*, Madrid, IORTV, p. 92.

<sup>2</sup> Field, Syd (1994), *El libro del guión*, Madrid, Plot, p. 86.

<sup>3</sup>Thompson, Roy, op.cit., p. 14.

<sup>4</sup> Aranda, Daniel y Felipe, Fernando de, op.cit., p. 199.

Para Luis Gutiérrez Espada<sup>1</sup>, “Normalmente se confunden secuencia y escena. Creemos que a esta confusión ha contribuido notablemente la procedencia teatral del término escena, y el influjo que, sobre todo a raíz del francés “film d’art” el teatro ha ejercido sobre el cine”. En este punto, lo que nos interesa resaltar respecto a la secuencia, es su carácter específicamente cinematográfico. Como señala Onaindia<sup>2</sup>, “Desde este punto de vista la secuencia es una unidad inédita más específicamente fílmica, en la medida en que no comparte nada específico con ningún otro arte”. Es decir, no existe una unidad similar en otro contexto artístico. Es una unidad “inédita”, pues separa al cine de la escena teatral.

A diferencia de la escena, donde el parámetro de continuidad narrativa espacio-temporal determina rotundamente la significación del término, dentro de una secuencia sí puede haber rupturas temporales o espaciales, pese a que, en muchas ocasiones, puede constar sólo de una escena. Una secuencia puede desarrollarse en un único escenario e incluir una o más escenas, o realizarse en diversos escenarios. Asimismo, se pueden articular elipsis temporales, es decir, quitar unos momentos significativos o irrelevantes para el desarrollo y comprensión de la acción. Puede ser breve, de mediana o larga duración dependiendo de, como asegura Sánchez Noriega<sup>3</sup>,

la naturaleza de la secuencia (descriptiva, dramática, de transición) y del estilo del director o de las características del relato, pues ordinariamente una historia que transcurre a largo de muchos años necesariamente da lugar a un filme con más secuencias –y, por tanto, más breves– que otra que suceda en unos días o unas horas.

En ese carácter general, está la verdadera naturaleza de la secuencia como, citando a Sánchez<sup>4</sup>, “una de las grandes divisiones de un filme, que posee sentido completo” y que la distingue de otras unidades. En palabras de Michel Chion<sup>5</sup> entendemos que: “La secuencia, unidad más grande, se define como una serie de escenas agrupadas según una idea común, un bloque de escenas”. Lo dicho supone que la secuencia es la narración completa de una de las unidades narrativas del filme. Esto se traduciría en una

---

<sup>1</sup> Gutiérrez Espada, Luis (1978), *Narrativa fílmica. Teoría y técnica del guión cinematográfico*, Madrid, Pirámide, p. 77.

<sup>2</sup> Onaindia, Mario, op.cit., p. 109.

<sup>3</sup> Sánchez Noriega, José Luis (2003), op.cit., p. 42.

<sup>4</sup> Sánchez, Rafael Cristóbal, op.cit., p. 53.

<sup>5</sup> Chion, Michel (1988), *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra, p. 147.

novela por el capítulo. Como indica acertadamente Ernest Lindgren<sup>1</sup>, es una “*Parte del film que comprende el desarrollo completo de una etapa del mismo, componente del argumento en su totalidad. Algo así como el capítulo de una novela*”. De ahí que, podemos reafirmar lo apuntado más arriba, la secuencia es una unidad autónoma de discurso narrativo que constituye por ella misma una pequeña narración dentro de la narración general.

Resulta una evidencia que, la importancia de la secuencia es capital para la estructuración organizativa del relato fílmico. Su doble vertiente funciona como parte constitutiva esencial del discurso completo de la película, así como su autonomía en cuanto al mismo, la han convertido en la unidad máxima de significación, la unidad básica de estructuración y apreciación fílmica.

Tanto la secuencia como la escena, el plano y la toma son unidades narrativas pertenecientes a la fase del montaje; la operación por la que se articulan en unidades de significación para dotar de estructura al relato fílmico. Con razón, se considera el montaje no sólo como un elemento esencial del lenguaje cinematográfico, sino como el más específico de todos. Para validar este dominio técnico y proceso discursivo, se hace necesario establecer un panorama de aquellos enfoques que usan el concepto montaje como categoría teórica.

## **II.2. Modelos teóricos de montaje**

A lo largo de la historia del cine han aparecido muchas teorías sobre el montaje cinematográfico, condicionadas por su contexto de aparición, evolución y posterior revisión. Estas teorías formulan conceptos, principios y argumentaciones sobre cómo entender el montaje, no sólo como una fase de elaboración de la película, sino también el principio estético que define la actividad del cine frente a otras formas artísticas.

---

<sup>1</sup> Lindgren, Ernest (1954), *El arte del cine. Notas para una valoración crítica del cine*, Madrid, Artola Editor, p. 231.

### II.2.1. Vsevolod Pudovkin: el montaje constructivo

Para Pudovkin<sup>1</sup>, el montaje posee una importancia capital en el proceso de construcción fílmica. La frase pronunciada por el director y teórico de cine ruso y que, al imón, reiteran todos los manuales de montaje: “*El fundamento del arte fílmico es el montaje*”, seguida de esta otra: “*El filme no es rodado, sino construido*”, lo dejan muy claro y patente.

Pudovkin<sup>2</sup> considera errada la frase “rodar un filme”, pues los filmes son construidos y, la idea de construcción está presente a lo largo de todo el proceso de elaborar los filmes, desde la labor del guionista hasta la del montador:

En el trabajo del matemático, después de la disección de elementos, de la diferenciación, sigue una combinación de los elementos descubiertos que han sido separados en un conjunto. Ésta es la llamada integración.

En el trabajo del director de cine el proceso de análisis, la disección en elementos, constituye del mismo modo tan sólo un punto de partida, que debe ser continuado en la unión en un conjunto de los fragmentos hallados.

Así que, se practica un análisis de los elementos fílmicos para luego integrarlos en la construcción. Esto es lo que se entiende por montaje constructivo, ese montaje que permite garantizarle al espectador el desarrollo fluido de los diferentes sucesos expuestos en la pantalla.

La concepción teórica del montaje en Pudovkin parte de una analogía filme - literatura. Para el autor, las escenas representan lo que para el poeta y el escritor son las palabras individuales, la materia prima de la creación. Al interaccionar en la construcción de la frase, las palabras pueden tener varios significados. Una palabra puede contagiarse del significado de otra con la cual suele ir asociada, por lo que ese significado, su eficiencia y trascendencia, son mutables, hasta que no forman parte de la obra acabada. Igualmente, las escenas pueden establecer entre ellas múltiples y diversas combinaciones que darán lugar a la obra definitiva: el filme. Una obra construida a través de lo que él llama “*frases de montaje*”.

---

<sup>1</sup> Cit. Sánchez-Biosca, Vicente, op.cit., p.102.

<sup>2</sup> Ibid., p. 102.

En palabras de Pudovkin<sup>1</sup>, “*Todo el guión está dividido en partes, éstas en episodios, los episodios en escenas y, enfin las escenas son el resultado de una serie completa de trozos rodados desde diversos ángulos de visión. Tales trozos son el elemento primigenio del film: los trozos de montaje*”. De este modo, el director de cine dispone de un gran número de posibilidades combinatorias entre las imágenes que debe estructurar mediante el montaje. En su libro *Lecciones de cinematografía*, Pudovkin<sup>2</sup> explica cabalmente cómo los métodos relacionales del montaje han de ajustarse al funcionamiento de cada una de las divisiones del guión. Así, concibe cuatro niveles de construcción: el *montaje de la escena, de los episodios, de los actos y del guión*.

En opinión del cineasta, por medio del montaje se construye la escena produciendo la mirada de un “observador ideal”; se orienta la atención del espectador a un detalle peculiar o a un momento relevante de la acción, gracias a la cadena de planos y los cambios de ángulo que permiten asegurar mayores claridad, énfasis y realismo. Este manejo de los aspectos de interés de la escena significa dirigir la conducta emocional del espectador. Pues en vez de mostrar la escena en plano general e incrementar la carga comunicativa del drama a través de planos cercanos, Pudovkin dice que esa carga se puede dar por medio de detalles significativos. Una vez construidas las diferentes escenas, éstas, son conectadas por el montaje para formar una secuencia integrada, un episodio perfectamente continuo y coherente. Como paso siguiente, el montaje articulará dramáticamente el conjunto de los episodios o los actos sobre la base de la estructura del guión. En la etapa final, escenas, episodios y actos se incorporarán en la gran unidad del guión o filme definitivo, tomando en cuenta un nuevo factor en el proceso del montaje: la continuidad dramática.

Siguiendo este eje directriz, el director cinematográfico podrá ejercer un control máximo de las respuestas psicológicas y emocionales del espectador. En base a esta finalidad, Pudovkin<sup>3</sup> sugiere cinco modalidades de yuxtaposición de las imágenes o métodos de montaje: *Contraste* (unión de dos planos los cuales funcionan como una comparación), *Paralelismo* (presenta dos acciones diferentes de manera alternativa), *Similitud* (dos planos consecutivos y donde uno da un sentido alegórico al otro),

---

<sup>1</sup> Pudovkin, Vsevolod (1957), *Lecciones de cinematografía*, Madrid, Rialp, p.62.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 73.

*Sincronismo* (similar al montaje por paralelismo, pero en este caso son hechos relacionados entre sí y suceden al mismo tiempo) y *Tema recurrente* o *Leimotiv* (acentuar la idea central repitiendo la escena como un estribillo).

Sobre las bases de las ideas expuestas, resulta innegable que el concepto de montaje va más allá de entenderlo como la simple operación de juntar varios trozos de película según un orden cronológico. El montaje constructivo que propone Pudovkin, es la representación visual de emociones a través de la unión de planos. Es el montaje que aplica los planos detalles en pos del crecimiento de la intensidad dramática. Y todo ello se planifica al detalle antes de rodar, rasgo que lo diferencia en gran medida de su compatriota Eisenstein. En efecto, para Pudovkin, el montaje se establece *a priori*, es decir, en el guión escrito, Eisenstein, en cambio, propugna el montaje *a posteriori*, usado para expresar conflictos mediante el choque de imágenes.

### **II.2.2. Sergei Eisenstein: el montaje como conflicto**

Eisenstein constituye el punto culminante de la evolución de la teoría del montaje en la escuela soviética. Su punto de arranque es muy similar al de Pudovkin. Asimismo, considera que la materia prima del cine no es la realidad sino el medio cinematográfico, o lo que es lo mismo, el plano. Sin embargo, si Pudovkin está en contra del uso del plano general prefiriendo los planos próximos de detalle para acentuar la intensidad dramática, Eisenstein, por su parte, plantea las combinaciones de planos como conflictos que generen respuestas emocionales en el espectador, y la forma que tienen de combinarse es por medio del montaje.

Eisenstein<sup>1</sup> le otorga una importancia primordial al proceso de montaje, haciendo de éste el mecanismo más adecuado para capturar la atención del espectador y activar en él distintas emociones y sensaciones. Varios hitos demarcan una cadena de influencias determinantes en su teoría. Ésta se fundamenta en dos pilares, el *montaje de atracciones* y la clasificación del montaje en cinco categorías.

---

<sup>1</sup> Eisenstein, Sergei Mikhailovich (2001), «Montaje», *Hacia una teoría del montaje* (vol. 1), Barcelona, Paidós Comunicación 115 Cine, p. 88.

La primera experiencia en la construcción del modelo teórico de Eisenstein es su paso por el teatro *Proletkult*<sup>1</sup>. Con este influjo, lleva a la práctica una serie de experimentos para poner a prueba los parámetros del espacio y del tiempo en la escena teatral convencional. Esta experiencia es compendiada en su primer ensayo específico sobre montaje: *Montaje de atracciones* (1923). En esta cita Eisenstein<sup>2</sup> da la definición siguiente:

Es atracción (desde el punto de vista del teatro) todo momento agresivo del teatro, es decir, todo elemento de éste que somete al espectador a una acción sensorial o psicológica verificada por medio de la experiencia y calculada matemáticamente para producir en el espectador determinados *shocks* emocionales que, una vez reunidos, condicionan de por sí la posibilidad de percibir el aspecto ideológico del espectáculo mostrado, su conclusión ideológica final.

Con esta declaración notablemente agresiva en el espectáculo, el cineasta introduce, como lo hace notar Sánchez-Biosca<sup>3</sup>, “*la necesidad de un cálculo de efectividad que le lleva a plantearse tanto la estructura del espectáculo en su conjunto como a indagar en una concepción del espectador y de sus atributos que permita ejercer sobre éste un impacto*”. Esto significa que para Eisenstein, la capacidad expresiva del espectáculo no se focaliza exclusivamente en la consistencia del hilo argumental, sino en cómo se planifica la puesta en escena y cómo se explota independientemente cada uno de los elementos que intervienen en la realización escénica. A partir de su valoración significativa, se asocian unos con otros según las formas a través de las cuales se pretenda establecer una relación dinámica con el espectador. Es un método en sí mismo, un cálculo de efectividad, porque desarrolla una fórmula basada en medidas exactas, con infinitas posibilidades de combinación, asociada inexorablemente con un efecto agresivo, dirigido a captar la atención del espectador. Mediante las atracciones, se somete al espectador a estímulos de acción psicológica y sensorial, con el fin de producirle choques emotivos o acicate intelectual.

---

<sup>1</sup> Proletkult o Cultura Proletaria fue la más importante institución cultural soviética, fundada en conjunto con la Revolución Rusa de 1917 por la vanguardia intelectual y artística de la naciente república de los soviets. Fue más prominente en los campos visuales, literarios y dramáticos.

<sup>2</sup> Cit. Sánchez-Biosca, Vicente, op.cit., pp. 106-107.

<sup>3</sup> Ibid., p. 107.

El segundo momento clave para el desarrollo de la teoría eisensteiniana se produce en su encuentro con la cultura japonesa. Intensamente atraído por el teatro Kabuki<sup>1</sup>, el director ruso indaga sus valores estéticos y, a su vez, establece afinidades entre su dinámica escénica y la técnica cinematográfica del montaje. El *Kabuki* concibe y desarrolla una puesta en escena completamente diferente de la occidental, a partir de la “estilización” de todos los elementos de la representación, elementos que funcionan de igual importancia. Todos se integran en un único acto escénico, una única potencia de expresividad artística: los movimientos, los colores, el espacio y el sonido en un solo ritmo armonioso, dinámico, sin escisiones.

Pero en lo tocante a la gestación de su teoría sobre el montaje, desempeña un papel decisivo su conocimiento, estudio y profundización de la escritura japonesa, concretamente los jeroglíficos. Eisenstein<sup>2</sup> valora del *Kabuki* el concepto de *ideograma* y lo incorpora al funcionamiento de la gramática cinematográfica. Los ideogramas japoneses se basan en la yuxtaposición de dos elementos:  $a + b = c$ , de los que surge un tercero distinto. Así por ejemplo, perro + boca = ladrar, boca + niño = gritar, boca + pájaro = cantar, cuchillo + corazón = pesar. Este concepto es fundamental para la concepción teórica del montaje eisensteiniano. Su particularidad reside en que la yuxtaposición de dos jeroglíficos no ha de ser considerada como suma de ambos, sino como su producto, es decir, como un nuevo significado de distinta dimensión.

Su orientación rompe decididamente con la tradición clásica, con las teorías del montaje de Griffith o de Pudovkin, y persigue la consecución de unos métodos para producir significados correlacionales y de diferente intensidad. El montaje eisensteiniano articula conflictos visuales, de los cuales surgen unas atracciones poseedoras en su conjunto de valor expresivo, y que entran en acción para activar directamente los mecanismos sensoriales del espectador y controlar su actividad emocional. Eisenstein<sup>3</sup> en 1929

---

<sup>1</sup> El Kabuki es una modalidad de teatro japonés tradicional que surge en el siglo XVII como una combinación de música, danza e interpretación. Se caracteriza por su drama estilizado y el uso de maquillajes elaborados en los actores.

<sup>2</sup> Eisenstein, Sergei Mikhailovich (1999), «El principio cinematográfico y el ideograma», *La forma del Cine*, Madrid, Siglo XXI Editores, p. 35.

<sup>3</sup> Eisenstein, Sergei Mikhailovich (1989), «Dialéctica de la forma cinematográfica», *Teoría y técnica cinematográfica*, Madrid, Rialp, p. 170.

insistirá en ese carácter diferencial, al indicar que lo que define al montaje es “*el enfrentamiento, el conflicto de dos trazos opuestos entre sí*”.

Con esta teoría de montaje de atracciones, Eisenstein<sup>1</sup> elabora teóricamente sucesivas categorías de montaje. En su artículo *Métodos de Montaje* (1929) define cinco categorías a través de las cuales pueden clasificarse todos los procedimientos de unión entre los trozos o planos. El *montaje métrico* está basado en montar los planos según su duración. En el *montaje rítmico* se tienen en cuenta los ritmos y movimientos dentro del propio encuadre. El *montaje tonal* está destinado a crear emociones y sentimientos, de modo que todos los elementos que conforman el plano: luz, sombra, posición de los objetos y composición del encuadre, se junten para proveer un tono emocional. En un nivel más elevado, el *montaje armónico* consiste en que dichos elementos se unan para generar no uno, sino diversos tonos, que se combinan armónicamente en la narración. Finalmente tenemos al *montaje intelectual*, que busca que el espectador asocie imágenes para idear un significado intelectual. Para Eisenstein, las cinco categorías constituyen métodos de montaje. Éstas, se convierten en construcciones de montaje propiamente dichas cuando entran en relaciones de conflicto la una con la otra, produciendo una cadena infinita de asociaciones productoras de sentido nuevo.

A partir de estas dos experiencias, se concibe concretamente el modelo teórico de montaje eisensteiniano, mientras que por una parte, el *Proletkult* determina el montaje de atracciones y la metáfora visual. Por otra parte, el *Kabuki* define un abanico amplio de combinaciones y por ende, de posible producción de significados.

Unas influencias notorias van a ser el pensamiento filosófico de Hegel y Marx y las corrientes psicológicas de los años veinte, cuyos atributos se congregan en la búsqueda de encontrar el método capaz de controlar las reacciones del espectador, para poder consumir los objetivos ideológicos. A este respecto, Eisenstein parte de una concepción reflexológica del sujeto espectador que toma prestada del fisiólogo y psicólogo ruso,

---

<sup>1</sup> Eisenstein, Sergei Mikhailovich (1999), «Métodos de montaje», *La Forma del cine*, Madrid, Siglo XXI Editores, p. 72.

Iván Pavlov. Se trata, escribe Sánchez-Biosca<sup>1</sup>, “*de ejecutar una serie de estímulos (...) que desencadenan repuestas mecánicas en el público y que son motivadas. Su cálculo guiará al público a través de una serie de descargas concatenadas cuya gradación y objetivos se hallan idealmente bajo control*”. Según la teoría de atracciones (estimulantes estéticos agresivos, destinados a impactar al espectador) lo que importa no son los hechos expuestos, sino la combinación y el control de las reacciones emotivas del público.

Otra vertiente de la teoría del montaje eisensteniano es su multidisciplinariedad. Con la intención de elaborar una nueva evaluación conceptual y funcional del montaje, Eisenstein recurre a otras fuentes directamente asociadas con la base retórica y semántica próximas al cine. Nos referimos a la pintura, la arquitectura, la música y particularmente la literatura. Como otros formalistas rusos, encuentra en el análisis literario, una teoría para desarrollar un sistemático y profundo análisis del cine poniendo especial interés en el montaje cinematográfico.

Conviene subrayar que la teoría del montaje eisensteniano está ligada a diferentes conflictos bélicos. Convencido de que el cine era el medio perfecto para inducir en el pueblo una nueva conciencia revolucionaria, Eisenstein instrumentalizará el uso del montaje como herramienta ideológica. Su talento le convertirá en el gran propagandista de la Revolución Soviética en la gran pantalla. En sus películas, el cineasta hace uso de todo tipo de planos combinándolos con una destreza magistral por medio del montaje, provocando en el espectador crudas sensaciones y transmitiendo mensajes que superan la simple suma de planos. Esta idea de plantear las combinaciones de planos como conflictos es la esencia de toda la teoría cinematográfica eisensteniana e implica una nueva forma de comprender la dinámica del discurso por el montaje.

Así pues, y de acuerdo con Jacques Aumont<sup>2</sup>, “*si el conductismo ofrece a Eisenstein la base psicológica con la que cimentar su concepto de eficiencia, el marxismo-leninismo le provee de los instrumentos necesarios para estudiar la naturaleza del espectador y el objetivo hacia el que se le pretende encaminar*”. Por lo tanto, cabe preguntarse qué sucede con este modelo si llevamos el montaje a otro territorio, tiene capacidad de

---

<sup>1</sup> Sánchez-Biosca, Vicente, op.cit., p. 107.

<sup>2</sup> Cit. Ibid., p. 107.

adaptación a nuevos objetivos que no sean los estrictamente ideológicos. Esto explica con claridad por qué termina quedándose como una teoría clásica (tremendamente innovadora e influyente para la creación de las bases de la narrativa cinematográfica), pero no definitiva para el montaje. Años después, André Bazin, situado en el polo opuesto a la teoría eisensteniana, negará el montaje psicológico, manipulador, que se utiliza para aportar ilusión de realidad.

### II.2.3. André Bazin: el montaje como negación

Para el máximo influyente crítico y teórico cinematográfico francés, el cine tiene la vocación ontológica de reproducir lo real. Para él, escribe Alejandro Montiel<sup>1</sup>, “*La piedra angular en la que se sustenta el edificio cinematográfico es el poder de la imagen para revelar la epifanía de la realidad*”. Su teoría está, señala Sánchez-Biosca<sup>2</sup>, “*indisolublemente unida a los destinos del montaje y a la propia concepción que sobre él mantiene el autor*”. Ciertamente, el despliegue teórico de Bazin en torno al realismo del medio fílmico se fundamenta en tres ejes: el montaje prohibido, la transparencia y el rechazo de montaje fuera de raccord.

El realismo cinematográfico postulado por Bazin se opone al montaje: si el primero, comenta Sánchez-Biosca<sup>3</sup>, “*pretende el respeto ontológico hacia los hechos del mundo, el segundo introduce su escarmoteo y un direccionismo que acaban por arruinar el fulgor que las cosas poseen cuando son alumbradas por la fidelidad de la imagen*”. Esta oposición supone que Bazin<sup>4</sup> no condena enteramente el montaje; tan sólo desaprueba el montaje manipulador que se utiliza para aportar ilusión de realidad, y lo postula en la reconocida revista *Cuadernos de Cine (Cahiers du Cinéma)*<sup>5</sup>:

El montaje no puede ser utilizado sino dentro de límites precisos bajo pena de atentar contra la ontología misma del relato cinematográfico. Por ejemplo, no le está permitido al realizador escamotear mediante un campo-contracampo, la dificultad de hacer ver dos aspectos simultáneos de una acción.

---

<sup>1</sup> Montiel, Alejandro (1999), *Teorías del cine*, Barcelona, Montesinos, p. 59.

<sup>2</sup> Sánchez-Biosca, Vicente, op.cit., p. 44.

<sup>3</sup> Ibid., p. 44.

<sup>4</sup> Bazin, André (2011), « Montaje prohibido », *Cuadernos de Cine*, nº5, p. 49.

<sup>5</sup> *Cahiers du cinéma (Cuadernos de cine)* es una revista de cine francesa, fundada en 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca. Enfocada a la crítica cinematográfica, ha consignado en sus páginas a los grandes, a los rebeldes, a los polémicos, emergentes y consagrados directores de cine que han marcado la historia de la gran pantalla.

Así, la famosa noción de “montaje prohibido” o “no montaje” se traduce para Bazin<sup>1</sup>, en la necesidad de que el cine reproduzca el mundo real en su continuidad física y de acontecimientos. De sus propias palabras se entiende que: “*Cuando lo esencial de una acción depende de la presencia simultánea en el cuadro, de dos o más factores, el montaje está prohibido*”. Pero el montaje retoma sus derechos y vuelve a ser posible “*cuando el sentido de la acción no dependa de la contigüidad física, aún si esta contigüidad está implicada en la acción*”.

Para simplificar, en muchas películas, las tomas se hacían en tiempos y espacios organizados por el realizador y con trucos, se manipulaban las situaciones y las emociones de la realidad. Por lo cual, Bazin<sup>2</sup> vindicaba el uso preciso del montaje dentro de una línea narrativa, respetando la continuidad espacio-temporal de la escena. Para el teórico realista, es posible que la escena esté fragmentada según el criterio del realizador. Sólo es necesario que la unidad espacio-temporal de la acción sea considerada “*en el momento en que, si se le rompiera, la realidad se transformaría en una simple representación imaginaria*”.

Lo que plantea Bazin, es que el montaje tiene que ser transparente, es decir, como la función principal del cine es mostrar la realidad, el montaje debe servir a reproducirla y nada más. El sentido de “la transparencia del montaje” tiene que ver con la voluntad de hacer fluir la narración fílmica de manera que se de la impresión de continuidad sin sentir un cambio brusco. En este caso sí, el montaje está permitido. Se puede reproducir la realidad por medio de una sucesión de unidades fílmicas (planos) discontinuas, pero hay que ocultarlo de tal forma que el espectador no sea consciente de ello. Es la transparencia del discurso fílmico, por medio del *raccord*. El *plano-secuencia* y la *profundidad de campo* le dieron a Bazin las herramientas para desarrollar su pensamiento en esta dirección.

---

<sup>1</sup> Bazin, André (2011), op.cit., p. 51.

<sup>2</sup> Ibid., p. 51.

Será preciso subrayar que Bazin<sup>1</sup> fue partidario de mostrar la realidad con trucajes y mecanismos pero no de manipularla: “*No se trata de ninguna manera de obligar a utilizar el plano secuencia, ni renunciar a los recursos expresivos ni a las facilidades eventuales del cambio de plano*”. El teórico rechaza el montaje fuera de *raccord*; pues, una acción no puede ser interrumpida por un corte porque en consecuencia, se vería amenazada la realidad de la misma. Es por esto que, según él, el plano-secuencia (toma en continuidad de una secuencia que no se fragmenta en montaje) y la profundidad de campo (parte de la imagen que está bien enfocada y se ve nítida, frente al resto que estaría desenfocado) son los mejores procedimientos para que las acciones se reflejen en su integridad y se reconstruyan con mayor veracidad.

El texto titulado « Montaje prohibido » en *Cuadernos de Cine*, resulta clarificador sobre este aspecto. En él, el autor reivindica dichos procedimientos a partir de los ejemplos que le ofrecen las películas de realizadores como William Wyler y Orson Welles. Son películas que se preocupan por presentar el mundo con imágenes tomadas de la realidad. Además, ofrecen la posibilidad de interpretar los hechos. Con el uso del plano-secuencia, los dos realizadores mostraron que eran capaces de respetar, tanto la objetividad del hecho representado como la subjetividad del proceso perceptivo del espectador. La narración de Welles o de Wyler, aprueba Bazin<sup>2</sup>, tiene “*la ventaja de no renunciar a los efectos particulares que pueden obtenerse de la unidad de la imagen en el tiempo y en el espacio*”.

En resumidas cuentas, el realismo es ontológico en el cine de Bazin, y las películas que mejor lo interpretan son aquellas cuyo montaje se apoya, sobre todo, en los elementos que acentúan la sensación de realidad producida por la imagen fílmica y, reduce al mínimo las intervenciones manipuladoras y artificiales que pueden suponer un desvío o una mala interpretación de la misma.

Bazin es el primer crítico a desafiar la tradición formativa que separaba tajantemente el cine de la realidad y defiende el medio como una entidad creativa autónoma. Su opinión es opuesta a esa teoría que se enfocaba en cómo el cine puede manipular la realidad.

---

<sup>1</sup> Bazin, André (2011), op.cit., p. 51.

<sup>2</sup> Bazin, André (1999), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, p. 94.

Aunque el método fragmentario de sus escritos pueda haberle impedido organizar un sistema completamente elaborado, sus textos son indiscutiblemente los más importantes de la teoría cinematográfica realista. Si a Bazin se le sitúa en el lugar de los teóricos, es más por la amplitud de su mirada crítica y analítica, en cambio Mitry, otra figura capital del pensamiento cinematográfico francés de mediados del siglo XX, realiza formulaciones teóricas que impliquen un método cerrado y acabado de planteamientos psicológicos y estéticos.

#### **II.2.4. Jean Mitry: el montaje entre psicología y estética**

Según Sánchez-Biosca<sup>1</sup>, Mitry quizá represente el intento primero y más expreso de convertir el montaje en un fundamento teórico, si dejamos de lado el trabajo de Eisenstein. Como punto de partida, el historiador y crítico de cine francés procura superar la definición meramente técnica de montaje, entendido como la acción de pegar diferentes trozos de película rodados e introduce la relación con la percepción en la conciencia del espectador. A este respecto, Mitry<sup>2</sup> señala:

Lo que es efectivamente creador es el efecto-montaje, es decir, aquello que resulta de la asociación arbitraria o no de imágenes A y B, relacionadas una con otra, pues determinan en la conciencia que las percibe una idea, una emoción, un sentimiento extraño a cada una de ellas. Pero este efecto –aunque las consecuencias no sean las mismas- se puede obtener por el deslizamiento de un *travelling*, incluso por la composición en el mismo encuadre de dos acciones simultáneas que actúan o reaccionan una sobre otra. (...)

El *efecto-montaje*, que está en la base del lenguaje fílmico, no es sino la transposición de las implicaciones lógicas del lenguaje, donde sujeto, verbo y complemento sólo cobran sentido uno con los otros.

Al distinguir el efecto-montaje y el montaje, Mitry desarrolla su modelo partiendo de una idea de montaje como reproducción del proceso mental que nuestros sentidos ponen en marcha al momento de la percepción; éstos decodificarán el sentido asociativo de los diferentes mecanismos de articulación discursiva del montaje permitiendo la construcción de un mundo espacio-temporal verosímil, donde los objetos percibidos se encuentran relacionados entre sí.

---

<sup>1</sup> Sánchez-Biosca, Vicente, op.cit., p. 48.

<sup>2</sup> Cit. Ibid., p. 49.

De este modo, y como observa Sánchez-Biosca<sup>1</sup>, son tres las formas que puede revestir el concepto de montaje: en primer lugar, el montaje en su sentido técnico (unión de planos por corte); en segundo, el movimiento de cámara (*travelling* o panorámica que relaciona dos imágenes o encuadres distintos) y, por último, el empleo de la profundidad de campo (contraposición de dos planos en su sentido pictórico en el mismo plano cinematográfico, gracias al uso plástico y fotográfico de la tercera dimensión). La opción por uno u otro mecanismo dependerá “*de poéticas y estilos particulares, de géneros y modas o también del uso concreto de posibilidades tecnológicas diversas, pero nunca obedecerán a un respeto de lo real*”, tal como plantea la teoría baziniana.

Polemizando con Bazin, Mitry<sup>2</sup> afirma que “(...) *el efecto de montaje es siempre un principio de discurso y, por tanto, la representación (incluso la obtenida por medio de la profundidad de campo) no puede dejar de añadir algo a lo representado*”. Consiguientemente, la idea baziniana de realismo sería, según Sánchez-Biosca<sup>3</sup>, “*desautorizada por impertinente gracias a las funciones del efecto montaje o, más precisamente, a los principios del montaje*”. Lo que interesa es la relación que de este proceso se obtiene pero también la manera por la que se llega al resultado. Insiste Mitry<sup>4</sup>: “*No es el hecho del montaje lo que importa, sino los principios del montaje*”. Estos principios de montaje son, para él, “*las estructuras formales, de cuya elección y organización depende toda la dialéctica del filme*”. Una elección que se establece ya en el *découpage*, que Mitry describe como “*el montaje teórico, la puesta en escena teórica*”. Y añade, “*Es el filme sobre el papel. Las tres operaciones -découpage, realización, montaje- no difieren más que en el plano artesanal*”. El montaje ha sido, pues, asimilado a un principio discursivo y, dado que toda película constituye estéticamente un discurso, siempre usará el montaje.

Lo dicho hasta aquí supone que, para Mitry, la psicología del espectador constituye el fin último que sustenta la estética cinematográfica. Recorriendo el camino inverso al proceso organizativo que exige la representación de lo real, el teórico, como lo hace

---

<sup>1</sup> Sánchez-Biosca, Vicente, op.cit., p. 49.

<sup>2</sup> Cit. Ibid., p. 50.

<sup>3</sup> Ibid., p. 50.

<sup>4</sup> Ibid., p. 50.

notar Montiel<sup>1</sup>, “(...) termina por observar agudamente que, en cualquier caso, el espectador presencia una película como un todo completo, y concibe, en definitiva, el tiempo, el espacio y la causalidad, por medio de una operación mental análoga al montaje cinematográfico”. La correcta ejecución de esta operación, lo llevará, inequívocamente, por un camino directo hacia la comprensión narrativa y el pleno disfrute estético de la película.

En definitiva, como venimos constatando de forma evidente, la teoría de Mitry se fundamenta en la psicología y la estética, dos palabras que componen el título de su obra magna: *Esthétique et Psychologie du cinéma* (*Estética y psicología del cine*, 1963), un estudio sistemático y pormenorizado a nivel general de todos los problemas y las cuestiones relativas al cine y, donde el autor sostiene que el montaje está basado en principios estéticos que son la aplicación formal de funciones lógicas y psicológicas. Luego de los trabajos de Mitry, Aumont, autor de *Esthétique du cinéma* (*Estética del cine*, 1985), propone un modelo de montaje conceptualizado en términos semióticos.

### II.2.5. Jacques Aumont: el modelo semiótico

Aumont<sup>2</sup> arriba a una propuesta menos compleja y versátil, basada en lo que denomina *Funciones y modalidades de montaje*. Desde esta perspectiva, el teórico y crítico de cine teoriza sobre el montaje manifestando que

En la representación fílmica uno de los rasgos más evidentes del cine es que se trata de un arte de la combinación y de la disposición. Este rasgo es el que caracteriza, en lo esencial, la idea de montaje(...) el montaje se compone de tres grandes operaciones: selección, combinación y empalme; estas tres operaciones tienen por finalidad conseguir, a partir de elementos separados de entrada, una totalidad que es el filme (...) la presencia de dos o más elementos fílmicos que logran producir un efecto específico que cada uno de ellos tomado por separado no produciría (...) todo tipo de montaje es narrativo más trasparente y expresivo más abstracto. El montaje es una técnica de producción, de significantes, de emociones. Distinguimos tres tipos de funciones: sintácticas, semánticas y rítmicas.

A través de las *funciones sintácticas*, el montaje construye relaciones formales para generar un ordenamiento claro de la exposición que permita activar la producción de sentido. En la opinión de Aumont<sup>3</sup>, “*El montaje asegura, entre los elementos que une,*

---

<sup>1</sup> Montiel, Alejandro, op.cit., p. 86.

<sup>2</sup> Aumont, Jacques & otros (1996), *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, p. 53.

<sup>3</sup> Ibid., p. 67.

*relaciones “formales”, reconocibles como tales, más o menos independientes del sentido”*. Estas relaciones pueden ser de *enlace* (o por el contrario de *disyunción*); o de *alternancia* (o por el contrario de *linearidad*).

En cuanto a las *funciones semánticas*, éstas determinan el flujo narrativo en los diferentes niveles de la articulación de la historia: planos, escenas y secuencias. La continuidad directa entre las unidades produce un sentido *denotado*, que abarca el espacio y el tiempo del filme, y en general toda la diégesis; mientras que el sentido *connotado* refiere a significados subyacentes o inferidos de la interpretación de las relaciones expuestas, es decir, lo producido por medio de la continuidad representada, y abarca, como dicen Aumont<sup>1</sup> y otros, aquellos casos en los que el montaje pone en relación dos elementos (planos) diferentes para producir un efecto de causalidad, de comparación o de paralelismo.

Las *funciones rítmicas* que hacen referencia al ritmo del filme, definen relaciones interconectando los valores simbólicos de la imagen juntamente con la carga expresiva del sonido. Se distinguen las subdivisiones del *ritmo temporal*, presente tanto en la banda sonora como en la parte visual del filme; y el *ritmo plástico*, referente a la interacción de colores e intensidades de imagen.

Posteriormente, Aumont asienta tres *Modalidades de aplicación* del montaje: *espacial, orden y duración*. La primera consiste en la ocurrencia simultánea de elementos visuales o sonoros creada por el montaje. A partir de la transformación y alternancia de estos elementos, se reconstruyen las dimensiones del espacio de la representación. La modalidad *orden* supone las relaciones sintácticas que se establecen entre las distintas unidades del filme y los procedimientos de transición que se usan para hacer fluir el pase de un fragmento a otro, de modo que no se nota un “salto” o variación significativa entre ambos. La *duración*, por su parte, implica el ajuste físico y métrico del fragmento para determinar un tiempo exacto de permanencia de la imagen en la pantalla. Esta última modalidad o el establecimiento de la duración del fragmento permite crear el denominado “efecto de montaje”.

---

<sup>1</sup> Aumont, Jacques & otros, op. cit., p. 68.

Eso es montaje. En las ideas expuestas anteriormente, está simplificado su concepto primario. Pero qué es el montaje en términos puramente cinematográficos, según Aumont<sup>1</sup>. Lo define así: “*El montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración*”. Las modalidades de acción del montaje son la yuxtaposición, la ordenación y la fijación de la duración de los elementos fílmicos.

De esta forma, Aumont termina proponiendo un proceso de organización donde *montar* incluye un gran conjunto de funciones y modalidades de acción aplicables a distintos niveles de articulación discursiva. Pero, si bien el modelo define satisfactoriamente un sistema jerárquico formado por la asociación, interacción y ordenación de unidades coherentes, no plantea con más concreción pautas para cifrar el potencial comunicativo de la fusión entre la imagen y el sonido en la producción de sentido. Posiblemente, el poco conocimiento del lenguaje sonoro en su época y el optimismo por explicar las relaciones visuales en desmedro de las capacidades comunicativas que genera el sonido, impedía elaborar un esquema más completo. Un nuevo planteamiento de montaje lo desarrolla Martin, otro teórico francés, quizás como una continuación más esquemática del monumental trabajo de Mitry. El factor innovador reside en su interés por el espectador como individuo reflexivo de dialéctica, a través de la cual se organiza la materia expresiva del discurso.

### **II.2.6. Marcel Martin: el montaje expresivo**

Para Martin<sup>2</sup>, “*el montaje constituye el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico*”. Y aún más importante, sostiene que “*una definición del cine no puede excluir la palabra « montaje »*”. En su obra *El lenguaje del cine* (1995), el teórico y crítico cinematográfico formula una de las definiciones más notorias sobre el proceso: “*es la organización de los planos de un filme en ciertas condiciones de orden y de duración*”. Con esto quiere decir, el montaje consiste en organizar las unidades más pequeñas, los planos, en fin de constituir el filme por medio de dos modalidades de

---

<sup>1</sup> Aumont, Jacques & otros, op.cit., p. 62.

<sup>2</sup> Martin, Marcel, op.cit., p. 169.

acción (orden y duración) que se ejercen sobre esos planos, coincidiendo así con la perspectiva de Aumont.

No obstante, la concepción de Martin se aproxima más a la corriente psicológica perceptiva. Tal como Mitry, éste le confiere una importancia nuclear a la función psicológica del montaje, más allá de la cuestión técnica que, ya de por sí, resulta crucial para el resultado final de la producción.

En cuanto al plano, Martin<sup>1</sup> diferencia el *montaje narrativo* del *montaje expresivo*. Llama montaje narrativo “*al aspecto más sencillo e inmediato del montaje, que consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia*”, a construir el filme de modo que el espectador entienda el drama. Cada uno de los planos proporciona un contenido y contribuye, como lo apunta el autor, “*a que progrese la acción desde el punto de vista psicológico (la comprensión del drama por el espectador)*”. En lo que respecta al montaje expresivo, Martin<sup>2</sup> dice que es “*basado en yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes; en este caso, el montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea*”. En consecuencia, lejos de tener por objeto ideal brindar continuidad discursiva al filme y garantizar la coherencia entre los diferentes planos, por el contrario, “*tiende a producir en todo momento efectos de ruptura en la mente del espectador y a hacerlo tropezar intelectualmente para hacer más vívida en él la idea expresada por el realizador y traducida por la confrontación de los planos*”. En otros términos, el montaje construye el filme de forma que consiga expresar un sentimiento o una idea por sí mismo mediante el choque de dos imágenes. El tipo más conocido de montaje expresivo es el montaje de atracciones, cuyo sistema ya hemos estudiado en apartados anteriores.

Estableciendo esa distinción, Martin<sup>3</sup> llama la atención sobre el hecho de que “*en la mayoría de los casos, un montaje normal puede considerarse ante todo narrativo; en cambio, un montaje muy rápido o muy lento es más bien un montaje expresivo, pues el ritmo del montaje cumple entonces una función directamente psicológica*”.

---

<sup>1</sup> Martin, Marcel, op.cit., p. 169.

<sup>2</sup> Ibid., pp. 169-170.

<sup>3</sup> Ibid., p. 171.

En consonancia con el planteamiento del psicólogo y psicoanalista Jean-Pierre Chartier, las reflexiones teóricas de Martin surgen de la necesidad de definir el mecanismo psicológico en el que se basa el montaje, como aparece en palabras de Chartier<sup>1</sup>:

El montaje por planos sucesivos corresponde a la percepción corriente por sucesivos movimientos de atención. Así como tenemos la impresión de tener siempre una visión global de lo que se nos presenta porque la inteligencia elabora esa visión con los datos sucesivos de nuestra vista, en un montaje bien hecho la sucesión de los planos pasa inadvertida porque corresponde a movimientos normales de la atención y elabora para el espectador una representación de conjunto que le da la ilusión de la percepción real.

Siguiendo esta línea, Martin<sup>2</sup> reconoce que la sucesión de tomas de una película se apoya, “*en la mirada o el pensamiento (en una palabra en la tensión mental, puesto que la mirada no es más que la exteriorización exploradora del pensamiento) de los personajes o del espectador*”. La *tensión o dinamismo mental* como factor de relación entre las tomas muestra:

1. Lo que ve real y actualmente;
2. Aquello en lo que piensa, en lo que saca de su imaginación o de su memoria (...);
3. Lo que intenta ver, lo que quiere mentalmente;
4. Algo o alguien que está fuera del alcance de la vista, la conciencia y la memoria pero que le concierne por determinada razón (...).

En los casos 1 y 2, la relación entre las tomas se efectúa en el nivel del personaje mismo; en los casos 3 y 4, la relación se determina mediante del espectador. Ahora bien, si de función psicológica del montaje se trata, es necesario considerar la precisión hecha por Martin<sup>3</sup> al respecto: “*la obra, como totalidad expresiva, solo existe en la conciencia del espectador: una película no es sino una seguidilla de fragmentos de realidad cuya relación dramática y unidad significativa son obra del que percibe*”.

El montaje, en definitiva, obedece a un principio de carácter dialéctico: cada toma, según asegura Martin<sup>4</sup>, debe comprender un elemento que halle su respuesta en la toma siguiente; la tensión psicológica (atención o interrogación) generada en el espectador se

---

<sup>1</sup> Cit. Martin, Marcel, op.cit., p. 175.

<sup>2</sup> Ibid., p. 176.

<sup>3</sup> Ibid., p. 176.

<sup>4</sup> Ibid., p. 177.

solventa por la continuidad de tomas. Por consiguiente, el relato cinematográfico se presenta como “*una serie de síntesis parciales (cada toma es una unidad, pero incompleta) que se encadenan en una perpetua superación dialéctica*”. Es decir, el filme se gesta por medio de un proceso en el cual, las tomas se complementan, desarrollando así una cadena de unidades incompletas que van sucediéndose fluidamente hasta el desenlace final. La sucesión de estas unidades está gobernada por las interrogaciones del espectador sobre el desarrollo de la historia y la construcción del filme ha de responder expresamente a esas interrogaciones, a riesgo de resultar ininteligible.

Martin, así como Pudovkin, Eisenstein, Bazin, Mitry, Aumont y otros, realizando sus formalizaciones teóricas, han proporcionado un análisis sistemático y normativo del montaje, del que se evidencia por qué el montaje no es ni fue nunca una cuestión meramente técnica. En realidad, tiene funciones mucho más amplias y profundas.

### **II.3. Funciones creadoras del montaje**

Partiendo de las consideraciones teóricas establecidas en el apartado precedente, podría afirmarse que el montaje se impone con elementos mediante los cuales cumple distintas funciones: manipular el tiempo, crear un ritmo preciso, dar un sentido narrativo definido, constituir relaciones ideológicas y formar nuevos espacios.

La función básica del montaje, indica Sánchez Noriega<sup>1</sup>, “*tiene que ver con la articulación del tiempo y la creación de relaciones causales entre los hechos narrados*”. El orden que se confiere a los planos, prosigue el autor, “*establece relaciones de anterioridad, simultaneidad o posterioridad entre las acciones*”. De la duración y frecuencia de los mismos “*depende el ritmo narrativo de una película; cuanto más acción, los planos serán más breves*”. Con esto quiere decir que “*el montaje juega con el tiempo, ralentizándolo o dilatándolo en función de la narración*”. En suma, el montaje regula el ritmo narrativo, da dinamismo o lentitud a la narración eliminando, condensando, ralentizando, etc. Para Mitry<sup>2</sup>, el ritmo estriba en “*relaciones de intensidad, entendiendo por intensidad de un plano la cantidad de movimiento (físico,*

---

<sup>1</sup> Sánchez Noriega, José Luis (2003), op.cit., p. 44.

<sup>2</sup> Cit. Ibid., p. 45.

dramático o psicológico) que contiene y la duración en que se produce, de forma que lo que cuenta en el ritmo no es la duración real, sino la impresión de duración”. En términos más generales, el montaje permite una reestructuración del tiempo de la historia que, sometido a un doble proceso de fragmentación y reconstrucción, puede configurarse de múltiples formas en el relato.

El montaje supone una reconstrucción tanto del tiempo como del espacio. Según plantea Bordwell<sup>1</sup>, el espacio del montaje “viene determinado por las relaciones entre los planos, por la articulación entre los fragmentos del espacio físico mostrado que da lugar a un mapa cognitivo”. A partir de planos rodados en lugares diferentes, y el modo en que, a través de su combinación en el discurso, se va dibujando un espacio ficcional a lo largo del relato. Al respecto, Sánchez Noriega<sup>2</sup> señala:

en el montaje de las secuencias de plano/contraplano —donde ha de observarse de regla por la cual la cámara no puede saltar el eje formado por las figuras de la escena—, el espectador tiene capacidad para construir un espacio a partir de fragmentos, y cuando hay un fallo de continuidad en la posición de los personajes o en la unión de los planos de inmediato se percata de que el espacio previamente definido no ha sido respetado.

Como vemos, el papel del montaje es de suma importancia en la construcción del espacio fílmico. La selección de uno u otro fragmento en cada plano y la organización de estos fragmentos a través del montaje son procedimientos de los que se vale el narrador fílmico para construir el espacio de la historia y conducir al espectador a través de él.

Precisamente, si la presencia del narrador se manifiesta en aspectos derivados de la filmación, es principalmente la etapa de montaje la que incorpora más nítidamente la instancia narradora. Sánchez Noriega<sup>3</sup> refiere que el montaje “da cuenta del punto de vista del narrador y —a diferencia de otro de representación como el teatro— combina las tomas subjetivas y objetivas, integrando al espectador en la narración”. Igualmente, el profesor, investigador y crítico cinematográfico André Gaudreaut<sup>4</sup>, ve en esta etapa la

---

<sup>1</sup> Cit. Sánchez Noriega, José Luis (2003), op.cit., p. 45.

<sup>2</sup> Ibid., p. 45.

<sup>3</sup> Ibid., p. 45.

<sup>4</sup> Cit. Neira Piñeiro, María del Rosario, op. cit., p.69.

definitiva separación entre cine y teatro: “*sin embargo, la situación que prevalece en el cine es totalmente distinta de la del teatro, por el « simple » hecho de la existencia del montaje, esa actividad que permite articular los segmentos espacio-temporales unos con otros*”. De esta manera, también el montaje se vincula con la figura del narrador. Sánchez-Biosca<sup>1</sup>, en su estudio del montaje cinematográfico, comenta cómo las teorías de inspiración narratológica, representada por autores como Jost, Casetti o Chatman, lo postulan: “*Subrayando la función de organización y cohesión del texto, (...), la narratología asignará la función textual del montaje a una figura no necesariamente antropomorfa (...) que establece los nexos, anuda las secuencias entre sí y transmite cierta dosis de información narrativa*”. Es decir, un narrador asimilado dentro del relato, que actúe como intermediario entre la historia y el espectador,

Así pues, el montaje facilita la reestructuración del espacio y el tiempo de la historia, el juego con los posibles puntos de vista y la orientación de la interpretación del espectador en uno u otro sentido. En definitiva, el montaje tiene las tres siguientes funciones:

a) *Función narrativa*, en cuanto trata de construir una historia mediante el dominio del espacio, del tiempo y de la causalidad. Siguiendo a Sánchez Noriega<sup>2</sup>, podemos hablar del montaje como “*escritura cinematográfica porque, ciertamente, sólo cuando se eligen, recortan, combinan y ensamblan las tomas en planos de montaje se puede hablar de narración*”. De hecho, el montaje surge íntimamente ligado a la narratividad, en la medida en que sirve para ir configurando el relato en todos los aspectos. Además de servir para estructurar el espacio de ficción, el montaje desempeña un papel fundamental en lo que se refiere a la organización del tiempo y la creación de relaciones causales entre los hechos narrados. Así lo encontramos en Josep Prósper Ribes<sup>3</sup>, quien explica que para dotar al relato de coherencia, el montaje recurre “*por una parte a la causalidad donde la lógica de los hechos implica que todo obedezca a una causa-efecto dentro del universo propuesto por la diégesis*”. Por otra parte, y al mismo tiempo, propone “*al espectador un espacio-tiempo narrativo y audiovisual coherente*

---

<sup>1</sup> Sánchez-Biosca, Vicente, op.cit., p.57.

<sup>2</sup> Sánchez Noriega, José Luis (2003), op.cit., p. 45.

<sup>3</sup> Prósper Ribes, Josep (2013), «El sistema de continuidad: montaje y causalidad», *Historia y Comunicación Social*, Vol. 18.01, p. 379.

*donde tengan lugar los acontecimientos que se desarrollan en la diégesis*". En resumen, el carácter narrativo del filme se relaciona estrechamente con el montaje, como mecanismo de configuración del relato, basado en la causalidad y en un conjunto de reglas cuya función principal es la creación de un espacio-tiempo coherente que permita al espectador centrarse en la historia propuesta por el universo diegético del relato.

b) *Función productora de ideas*, al generar sentidos nuevos a partir de la contraposición de los planos. En palabras de Sánchez Noriega<sup>1</sup>, "*Gran parte de los recursos retóricos del audiovisual (elipsis, paralelismo, antítesis o contrastes, metáforas, analogías, sinécdoques...) se realizan mediante el montaje*". Para Martin<sup>2</sup>, la creación de ideas es la función más relevante del montaje, "*al menos cuando responde a un objetivo expresivo, no solo descriptivo: consiste en reunir elementos varios tomados de la totalidad de la realidad y en hacer que brote un sentido nuevo de confrontación*". Pudovkin<sup>3</sup> establece, contundente, sobre el montaje y su objetivo expresivo:

Fotografiar desde un solo ángulo cualquier movimiento o paisaje tal como los podría registrar un simple observador es usar el cine para crear una imagen de orden puramente técnico, pues no hay que conformarse con observar la realidad de un modo pasivo. Hay que tratar de ver otras cosas que no serían perceptibles para cualquiera. No solo hay que mirar sino examinar; no solo ver sino concebir; no solo aprender sino comprender. Y para esto son una eficaz ayuda en cine los procedimientos de montaje... El montaje es, pues, inseparable de la idea, que analiza, critica, une y generaliza... El montaje es un nuevo método, descubierto y cultivado por el séptimo arte, para precisar y revelar todos los vínculos, externos o internos, que existen en la realidad de los distintos acontecimientos.

Desde esta perspectiva globalizadora, apreciamos el papel considerable que puede desempeñar el cine al servicio de las ideas. "*El realizador sólo fotografía la realidad*", escribe el crítico de cine y guionista húngaro Béla Balazs<sup>4</sup>, "*pero en ella determina un sentido, sea cual fuera. Sus imágenes son la realidad: es innegable. Pero el montaje les da sentido*", les obliga a tomar sentido nuevo, a ser otra mirada.

---

<sup>1</sup> Sánchez Noriega, José Luis (2003), op.cit., p. 45.

<sup>2</sup> Martin, Marcel, op.cit., pp. 184.

<sup>3</sup> Cit. Ibid., p. 184.

<sup>4</sup> Ibid., p. 184.

c) *Función rítmica*, dependiendo de cómo dispone la duración de los planos y relaciona los hechos que se narran. Como bien afirma Sánchez Noriega<sup>1</sup>, “*la duración de cada plano en pantalla –unida a características como la escala, el movimiento interno o de la cámara en la toma- y su articulación con otros planos otorga un movimiento y un determinado ritmo a la secuencia*”. Eso significa que el ritmo de un filme también está supeditado a la dinámica del movimiento, tanto por parte de la cámara como de los elementos representados. Con todo ello se puede crear un compás uniforme o un tempo dinámico (acelerado o lento) para crear distintas emociones. Así lo reflejan las palabras de Martin<sup>2</sup>:

el ritmo nace de la sucesión de los planos según sus relaciones de extensión (que para el espectador es una impresión de duración determinada a la vez por la longitud real de la toma y su contenido dramático, más o menos interesante) y de tamaño (que se traduce por un choque psicológico tanto más grande cuanto más cercano sea el plano de la toma).

Según cual sean la duración y el orden de los planos, el filme tendrá un ritmo u otro, una emoción u otra. En este sentido, el historiador y crítico de cine francés León Moussinac<sup>3</sup>, caracteriza explícitamente el ritmo y su función:

Las combinaciones rítmicas que resulten de la selección del ordenamiento de la imágenes han de provocar en el espectador una emoción complementaria de la determinada por el tema de la película... La obra cinematográfica toma el ritmo del orden y la proporción, sin lo cual podría tener los caracteres de una obra de arte.

El ritmo pues es, como expresa Martin<sup>4</sup>, “*una cuestión de distribución métrica y plástica*” llevada a cabo por el montaje. Si en un filme la combinación de los diversos planos pueden acelerar o retardar el ritmo, en el donde preponderan las tomas cortas o los primeros planos tendrá un ritmo muy distintivo.

Así, no resulta así extraño que el montaje, cumpliendo todas estas funciones, se convierta en la esencia del cine, en el proceso fundamental de la cinematografía, en tanto implica su especificidad narrativa, discursiva y expresiva. De este modo, cada

---

<sup>1</sup> Sánchez Noriega, José Luis (2003), op.cit., p. 45.

<sup>2</sup> Martin, Marcel, op.cit., p. 183.

<sup>3</sup> Cit. Ibid., pp. 183-184.

<sup>4</sup> Ibid., p. 184.

película está constituida por varios tipos de montaje que contribuyen a contar historias, establecer relaciones de sentido y provocar emociones puntuales.

## II.4. Tipos de montaje

Al analizar las diversas teorías sobre el montaje, hemos constatado que mayoritariamente consisten en cuadros -independientemente de los análisis teóricos del concepto de montaje- que tratan de establecer una clasificación lógica y exhaustiva de los distintos tipos potenciales de montaje. Podemos citar a las cinco modalidades de montaje de Pudovkin (*Contraste, Paralelismo, Similitud, Sincronismo y Tema recurrente*) que representan para Martin<sup>1</sup>, el “cuadro más sistemático” o los cinco métodos de montaje elaborados por Eiseinstein (*montaje métrico, montaje rítmico, montaje tonal, montaje armónico y montaje intelectual*) y, calificados por el mismo autor como “*el mejor cuadro porque da cuenta de todos los tipos de montaje, desde los más sencillos hasta los más complejos*”. Aun así, consideramos posible sintetizar los tipos de montaje en tres categorías principales, según tengamos en cuenta la función.

### II.4.1. El montaje narrativo

El montaje narrativo tiene como objeto narrar una acción, desarrollar un conjunto de hechos. Martin<sup>2</sup> subraya que “*a veces se refiere a las relaciones entre toma y toma, pero en especial a las relaciones entre escena y escena o entre secuencia y secuencia, lo cual nos conduce a considerar el filme como una totalidad significativa*”. Amiel<sup>3</sup> toca el punto clave cuando afirma que el montaje narrativo está ligado “*a la necesaria unidad de la narración, que induce unos raccords, unas articulaciones y un modo de comprensión que están de alguna manera al servicio de esta unidad*”. Se diferencian cuatro tipos de montaje narrativo, a los cuales, Martin<sup>4</sup> opina que “*se reducen las más diversas clases de narración; se pueden determinar con referencia al criterio fundamental del relato cinematográfico y, en general, de cualquier relato: el tiempo*”, es decir, “*el orden sucesivo, la posición relativa de los acontecimientos en una serie causal natural, sin fecha fija en cada uno de ellos*”. Todos se cuentan estructurándose con la idea de dotarlos de forma narrativa:

---

<sup>1</sup> Martin, Marcel, op.cit., p. 187.

<sup>2</sup> Ibid., p. 196.

<sup>3</sup> Amiel, Vincent, op.cit., p. 26.

<sup>4</sup> Martin, Marcel, op.cit., p. 196.

a) *El montaje lineal*: su principio es exponer cronológicamente los acontecimientos. “Es el más sencillo y corriente de los tipos de montaje”, escribe Martin<sup>1</sup>, “aun cuando parece que casi no hubiera películas en que no hay una mínima superposición temporal de dos acciones parciales”. Lo define como “la organización de una película que contiene una acción única expuesta en una serie de escenas situadas según un orden lógico y cronológico”. Esta definición se apoya en Amiel<sup>2</sup> quien sostiene que ese tipo de montaje permite “una organización mecánica de los fragmentos al mismo tiempo que unas transiciones flexibles, va erigiendo, ante todo, un auténtico orden temporal”. Y añade: “Impone una estructura de sucesión en la cual los momentos, vinculados a su vez unos con otros, forman una linealidad irreversible”. Para Sánchez Noriega<sup>3</sup>, es el montaje que se refiere a “la narración de sucesos encadenados según la lógica causa-efecto y su propio desarrollo”, o sea, la ordenación de la narración fílmica se da por medio del montaje lineal.

b) *El montaje invertido*: es cuando hay una alteración del orden cronológico de los sucesos en el relato, una ruptura de la coherencia cronológica, una inversión de los tiempos. Es recurrente el uso del *flashback* o el *flashforward*, que son movimientos hacia atrás o hacia adelante en el tiempo con respecto al presente de la narración. Según Martin<sup>4</sup>, ese montaje que alterna el orden cronológico, lo hace “a favor de una temporalidad muy subjetiva y eminentemente dramática”. Amiel<sup>5</sup> por su parte, apunta la utilidad de los vaivenes de las narraciones en el tiempo, pues “si no ofreciese esas posibilidades de saltar a un episodio alejado en el tiempo, ya sea pasado o ya futuro, la narración cinematográfica perdería en riqueza, por supuesto”. En concreto, se encuentran concatenados imperativamente a la arquitectura de la película.

c) *El montaje alternado*: es una ordenación que propone el montaje sucesivo de acciones que ocurren simultáneamente en distintos espacios, pero entre éstas existe correspondencia temporal rigurosa y suelen unirse en el desenlace del filme. Como

---

<sup>1</sup> Martin, Marcel, op.cit., p. 196.

<sup>2</sup> Amiel, Vincent, op.cit., p. 43.

<sup>3</sup> Sánchez Noriega, José Luis (2003), op.cit., p. 44.

<sup>4</sup> Martin, Marcel, op.cit., p. 196.

<sup>5</sup> Amiel, Vincent, op.cit., pp. 43-44.

señala Martin <sup>1</sup>, *“se trata de un montaje mediante paralelismo, basado en la contemporaneidad estricta de las dos (o varias) acciones que yuxtapone, que por otra parte suelen terminar reuniéndose al final de la película”*. Con este tipo de montaje, el espectador entiende que no sólo hay sucesión entre las acciones presentadas en la pantalla, sino también simultaneidad. Tal como indica Amiel <sup>2</sup>, *“El hecho de ir alternando las escenas, o incluso los planos, es decisivo en la representación de las temporalidades, y en particular en la simultaneidad, que no es otra cosa que la conjunta representación de dos momentos presentes”*. Digamos, para simplificar, que las alternancias de escenas o planos ofrecen la simultaneidad de las acciones que respectivamente se desarrollan.

d) *El montaje paralelo*: son dos o más acciones, independientes cronológicamente, se desarrollan simultáneamente originando una asociación de sentidos. Martin <sup>3</sup> está muy claro al respecto: *“dos acciones (y a veces varias) se hacen simultáneas mediante intercalación de fragmentos pertenecientes alternadamente a cada una de ellas, para que surja un significado de su confrontación”*. De este modo, el montaje paralelo equivale al anterior. En su definición, Sánchez Noriega <sup>4</sup> no diferencia el uno del otro: *“El montaje paralelo o alterno intercala planos correspondientes a dos acciones, ordinariamente simultáneas, que transcurren en distintos lugares, y que se interrelacionan de diversos modos”*. Ambos, comenta Carmona <sup>5</sup>, *“pueden ser considerados como procesos que producen efectos narrativos, pues establecen lazos y relaciones entre diferentes líneas de acción”*. Martin <sup>6</sup>, sin embargo, subraya que los dos montajes se diferencian en la contemporaneidad de las acciones, para el mismo, el montaje paralelo *“se caracteriza por su indiferencia al tiempo, dado que consiste precisamente en reunir acontecimientos que pueden estar muy alejados en el tiempo y cuya simultaneidad estricta no es para nada necesaria para que su yuxtaposición sea demostrativa”*. O sea, no importa que las acciones alternadas sucedan en tiempos distintos o muy distantes entre sí. Se reúnen *“sin consideración alguna de coexistencia temporal de los acontecimientos (...), cuya confrontación debe hacer que*

---

<sup>1</sup> Martin, Marcel, op.cit., p. 197.

<sup>2</sup> Amiel, Vincent, op.cit., p. 34.

<sup>3</sup> Martin, Marcel, op.cit., p. 199.

<sup>4</sup> Sánchez Noriega, José Luis (2003), op.cit., p. 44.

<sup>5</sup> Carmona, Ramón, op.cit., p. 112.

<sup>6</sup> Martin, Marcel, op.cit., pp. 200-201.

*brote un significado ideológico preciso, por lo general, simbólico*". Diríamos, pues, que todo el interés del montaje paralelo proviene de la reunión ideológica de las acciones.

#### **II.4.2. El montaje ideológico**

Si bien el montaje narrativo utiliza, en palabras de Amiel<sup>1</sup>, *"la aparente evidencia de un mundo donde el espectador se ve reflejado y al que traspone la necesidad de las continuidades y relaciones lógicas, que por otro lado organizan la existencia de dicho mundo"*. Existe otro tipo de montaje que, sin obrar de manera mimética, *"intenta mostrar ciertas relaciones y organizar significados que no son obvios"*. Se trata del montaje ideológico, *"que al utilizar las formas del discurso, construye un mundo donde ya no basta dejarse llevar por su desarrollo"*. Con razón, Amiel lo llama "montaje significante" o "montaje discursivo".

Martin<sup>2</sup> designa así el montaje que se refiere a *"las relaciones entre tomas destinadas a comunicarle al espectador un punto de vista, un sentimiento o una idea más o menos precisos y generales"*. Dice también que, *"En un nivel superior, el montaje cumple una función intelectual propiamente dicha, al crear o manifestar relaciones entre acontecimientos, objetos o personajes"*, tal como hemos demostrado al principio de este capítulo al hablar de la historia del montaje y de los modelos teóricos. Ese montaje busca un significado más intelectual en la narración de los hechos al evidenciar diferentes relaciones, sintetizadas por Martin en cinco tipos principales: tiempo, lugar, causa, consecuencia y paralelismo.

El último tipo es, a juicio de Martin<sup>3</sup>, el montaje por excelencia; *"en él, el acercamiento de los planos no está basado en una relación material científica y directamente explicable: el vínculo se establece en la mente del espectador que incluso hasta puede rechazarlo; depende de que el director sea lo suficientemente persuasivo"*. Mediante la confrontación de las acciones, se generan en el pensamiento ideas más intensas que lo mostrado por una imagen puramente denotativa. Esto deja al espectador totalmente libre para desarrollar su propio esquema interpretativo subjetivo y descubrir, inclusive nuevos significados por medio del análisis hipertextual individual.

---

<sup>1</sup> Amiel, Vincent, op.cit., p.75.

<sup>2</sup> Martin, Marcel, op.cit., pp. 193-194.

<sup>3</sup> Ibid., p. 194.

El hecho de que el montaje pueda desencadenar articulaciones de orden intelectual, lleva a los cineastas, a veces, a usar los elementos visuales y sonoros en combinaciones expresivas que van más allá del objeto mostrado. Se trata, señala Amiel<sup>1</sup>, de

verdaderas « figuras de estilo », es decir, articulaciones excepcionales y, sin embargo, codificadas poco a poco, que surgen de los cineastas del montaje –los que lo consideran enunciador de la realidad-. Se trata de aceptar que cada plano o cada elemento del montaje (elementos que tanto puede ser una sucesión de planos como un concreto detalle de la imagen puesto de relieve, o también en su caso un elemento sonoro) se vuelva un fragmento del discurso y deje así de ser un puro y simple « registro » de la misma realidad.

Así, el montaje ideológico parece ser reflejo de una operación intelectual que capta el mundo, que provoca una comprensión de la realidad. Las relaciones entre planos que se derivan de este método son necesarias para lograr un máximo de efectividad. También es necesaria la duración material y psicológica de los planos para crear el ritmo.

### **II.4.3. El montaje rítmico**

Para Martin<sup>2</sup>, “*es la forma primaria, elemental y técnica del montaje*”. Tiende a crear una tonalidad general de orden estético y psicológico. El montaje rítmico tiene relación, agrega el autor, con “*la longitud de las tomas, determinada por el grado de interés psicológico que suscita su contenido*”. Esta idea es claramente expuesta por Jean-Pierre Chartier<sup>3</sup> cuando define el ritmo:

Una toma no se percibe desde el comienzo hasta el final de una misma manera. Primero se reconoce y se sitúa: es, si se quiere, una exposición. Entonces se presta una máxima atención para captar el significado y la razón de ser de la toma: gesto, palabra o movimiento que promueven el desarrollo. Después la atención disminuye y si el plano se prolonga se produce un momento de aburrimiento, de impaciencia. Si cada toma se corta exactamente en el momento en que disminuye la atención para ser reemplazada por otra, ésta estará siempre en vilo y se podría decir que la película tiene ritmo. Lo que se denomina « ritmo cinematográfico » no es, pues, la captación de las relaciones de tiempo entre las tomas; es la coincidencia entre la duración de cada plano y los movimientos de la atención que suscita y satiface. No se trata de un ritmo temporal abstracto sino de un ritmo de la atención.

---

<sup>1</sup> Amiel, Vincent, op.cit., p. 93.

<sup>2</sup> Martin, Marcel, op.cit., p. 188.

<sup>3</sup> Cit. Ibid., p. 188.

Amén de ampliamente explícita, la definición del ritmo de Chartier es igualmente demasiada discutible. Y es que el autor da mucha importancia a un factor muy subjetivo y variable: la atención del espectador. Para parafrasear a Martin<sup>1</sup> refiriéndose a ello, es obvio que el realizador, a partir de un cierto nivel de agudeza, ya no determina la longitud de sus tomas en relación con lo que tiene que mostrar (materialmente) sino con lo que tiene que sugerir (psicológicamente). El teórico indica, fundamentalmente, que *“la longitud de las tomas, que para el espectador es duración, está condicionada entre el ritmo que se ha de crear y la dominante psicológica que el realizador pretende hacer notar en su película, que por la necesidad de la percepción de su contenido”*. En suma, el ritmo real de un suceso se retrasa o acelera según lo que el realizador quiere provocar.

Tal como hemos comentado anteriormente, según cual sea la duración de los planos o las tomas, el filme tendrá un ritmo u otro. *“En los casos de las tomas largas”*, escribe Martin<sup>2</sup>, *“habrá un ritmo lento que da la impresión de languidez (...) Por el contrario, en su mayor parte, las tomas cortas o muy cortas (flasches) darán un ritmo rápido, nervioso, dinámico y fácilmente trágico”*. Y si cada vez son más cortas, se obtiene *“un ritmo acelerado que da una impresión de creciente tensión, de acercamiento al nudo dramático, incluso de angustia”*. Desde el punto de vista de Amiel<sup>3</sup>, son tomas que *“« aceleran » la conciencia, hacen perder los puntos de referencia y zambullen al espectador en un confuso torbellino”*. Mientras que las tomas cada vez más largas crean un ritmo que se traduce en serenidad, en *“relajación progresiva posterior a la crisis”*, afirma Martin<sup>4</sup>. Por último, las tomas breves o largas dan *“un ritmo sin tonalidad especial”*, dice también Martin<sup>5</sup>. En ocasiones cambian súbitamente aportando sorpresa.

Conviene recordar que el tamaño de las tomas, con respecto a su longitud, desempeña un papel trascendente. A estos efectos, Martin<sup>6</sup> resalta que una sucesión de primeros planos produce *“una tensión dramática extraordinariamente mantenida”*, en cambio una serie de planos generales crean *“una sensación penosa que va desde la espera angustiada (...) hasta la soledad oprimiente (...), pasando por una ociosidad convertida*

---

<sup>1</sup> Martin, Marcel, op.cit., p. 189.

<sup>2</sup> Ibid., p. 189.

<sup>3</sup> Amiel, Vincent, op.cit., p. 125.

<sup>4</sup> Martin, Marcel, op.cit., p. 190.

<sup>5</sup> Ibid., p. 190.

<sup>6</sup> Ibid., p. 191.

*en ocupación absorbente*”. Un paso directo de plano general a un primer plano expresa “*un brusco ascenso de la tensión psicológica*”.

El ritmo de una película depende también de otros elementos. El movimiento dentro de la toma, el uso de la cámara o el sonido cumplen una función en cuanto a la expresividad rítmica del montaje; contribuyen en el ritmo global de la película, en su tempo particular. Cabe señalar que el ritmo no está sólo dado por el montaje, éste varía en función del tema o del dramatismo de las escenas. Como lo hace notar Martin<sup>1</sup>, “(...) *en ningún momento es rápido aunque se acelere, pero sí está dado en especial por el dinamismo del contenido de las tomas*”. En este caso el montaje también se adecúa al argumento narrado, creando un tempo determinado que ayude a transmitir diferentes sensaciones.

En definitiva, el resultado completo de ritmo y sentido narrativo sólo está finalizado tras el paso por el montaje. Por ello, montar una película es un proceso complejo que supone algo más que empalmar planos. El montaje es fundamental en la elaboración de una película, porque, sin él, tan solo tendríamos una serie de grabaciones inconexas; sin él, no habría cine.

## **II.5. El cine, arte del montaje**

Si por montaje se entiende la elección, selección y reordenación de un material previo, todas las artes poseen un montaje. Ahora bien, el montaje cinematográfico sí que tiene algo específico. Ningún arte más que el cine precisa de trozos de su material, juntados entre sí, para un continuo espacio-temporal. Montaje es juntar trozos mayores y más pequeños de una película, trozos con espacios y tiempos diferentes. Sólo una unión produce sentido y le da un significado particular al encadenamiento de éstos.

El montaje cinematográfico es una de las partes más creativas del proceso audiovisual. No consiste únicamente en pegar los trozos de película unos con otros. Esa es su parte más sencilla, la parte técnica. Pero lo importante es todo lo otro, pues en el montaje se concibe el sentido último del relato fílmico, se conforma el resultado final que acabará

---

<sup>1</sup> Martin, Marcel, op.cit., p. 192.

viendo el espectador. De hecho, el montaje es para muchos teóricos, la verdadera esencia del cine, lo que articula su lenguaje y lo que le distingue de cualquier otro arte.

Desde luego, se puede asentir la idea de que el montaje es la parte más esencial a la hora de componer una película. Hemos visto que el ritmo está íntimamente ligado al montaje. Es donde se crea al ritmo, uno de los elementos que contribuye más a hacer que las imágenes tengan o no atractivo para el espectador. Nos remitimos nuevamente a Martin<sup>1</sup> para constatar que el montaje constituye el vehículo del ritmo. Este último, “*está determinado, en cierto modo, por el contenido dinámico y plástico de las tomas, pero en especial por la organización temporal de su sucesión: los problemas de longitud llegan a ser de duración en la película que se pasa en la pantalla*”. De este modo, pueden crearse ritmos rápidos o lentos. El cineasta francés Robert Bresson<sup>2</sup> lo dice con sutileza: “*Películas lentas en las que galopan y gesticulan; películas rápidas en las que la gente apenas se mueve*”. Resulta evidente que el montaje es el elemento fundamental y más específico de la estética cinematográfica. Aún es más, “*es la condición necesaria y suficiente de la instauración estética del cine*”, escribe Martin<sup>3</sup>.

Hemos visto también que el montaje procede en conjunto, “*en su totalidad y tonalidad*”, apunta Martin<sup>4</sup>. El sentido del plano existe tanto entre plano y plano, como dentro de cada uno y en la relación entre secuencias, el conjunto sirve para crear el ritmo de la película. El montaje, como elemento generador de la dominante psicológica de la secuencia o de la película, lleva ésta, tal como expresa el autor, “*a un proceso dialéctico que hace que no adquiera valor ni sentido sino en relación con lo anterior y lo que le sigue*”. A este respecto, hay que retener una interesante ilustración de la ley dialéctica del paso de la cantidad a la calidad: “*La yuxtaposición de los fragmentos de película*”, escribe Eisenstein<sup>5</sup>, “*se parece más al producto que a la suma de ellos*”. Y prosigue: “*Dos trozos cualesquiera pegados se combinan infaliblemente en una representación nueva, proveniente de esta yuxtaposición como una nueva calidad*”. Así se produce una

---

<sup>1</sup> Martin, Marcel, op.cit., p. 201.

<sup>2</sup> Cit. Ibid., p. 201.

<sup>3</sup> Ibid., pp. 201-202.

<sup>4</sup> Ibid., p. 202.

<sup>5</sup> Cit. Ibid., pp. 202-203.

compleja selección de fragmentos cuya totalidad da como resultado una película con su significación.

Hay que tener presente que una película, al verse confrontada con la personalidad del espectador, se transforma en forma y contenido. Hemos visto que gracias al montaje ideológico, se suscita la participación activa del espectador. Como bien sostiene Martin<sup>1</sup>,

La virtud del montaje consiste en que la emotividad y la razón del espectador se insertan en el proceso creativo. (...) El principio del *montaje*, a diferencia del de la *representación*, obliga al espectador a *crear*, y gracias a esto, en *él* llega a la fuerza emocional creadora e interior que distingue a la obra patética del punto enunciado lógico de los acontecimientos.

Por medio del montaje, el cineasta entrega su propia visión del mundo. Pues, “*La disposición del montaje une la realidad objetiva del fenómeno con la actitud subjetiva del creador de la obra*”, indica Martin<sup>2</sup>, teniendo así una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final. “*El montaje*”, escribe también Eisenstein<sup>3</sup>, “*es una idea que nace de la colisión de dos planos independientes*”. Y continúa: “*Para mí, el montaje es el medio para dar movimiento (es decir, la idea) a dos imágenes estáticas*”. Para entender el mundo, hay que entender los conflictos que lo empañan; los cuales se ven ilustrados en las oposiciones que las imágenes y los planos desarrollan. El montaje es, por consiguiente, el medio donde se exponen los conflictos. De esta forma, “*se entiende hasta qué punto el montaje es a la vez un lugar de confrontaciones (plásticas, dramáticas, diegéticas) y un medio general de abarcar el mundo*”, comenta Amiel<sup>4</sup>.

De las evidencias anteriores, podemos constatar cómo el montaje ha contribuido a hacer del cine una de las artes más completas, poderosas y fascinantes. Marimón<sup>5</sup>, en su obra *El montaje cinematográfico*, explica, con tanta claridad que parece clarividencia, la esencia del cine: el montaje, diciendo:

---

<sup>1</sup> Martin, Marcel, op.cit., p. 203.

<sup>2</sup> Ibid., p. 203.

<sup>3</sup> Cit. Ibid., p. 203.

<sup>4</sup> Amiel, Vincent, op.cit., p. 86.

<sup>5</sup> Marimón, Joan, op.cit., p. 15.

“Y el cine al que se llama hoy « audiovisual », no solo es el arte más completo sino el más ambicioso, el más poderoso y el más joven. La característica que define al audiovisual diferenciándolo de las otras artes es esa cualidad única que responde a una muy antigua aspiración de ordenar y fijar imágenes y sonidos en el tiempo para provocar de la manera más precisa una determinada emoción en el espectador. Es lo que llamamos montaje (o edición).”

Así pues, más allá del ámbito estrictamente técnico, el montaje constituye uno de los pilares del proceso de creación de una película. En cierto modo, puede entenderse como una operación vertebradora, puesto que en él recae el resultado final de la película. Es la conclusión de la película como creación artística, y en ello coinciden todos: el montaje es un arte

Como hemos venido observando en las páginas que conforman el segundo capítulo, el montaje que, más comúnmente, se relaciona con el acto de cortar y unir trozos de una película, es un principio creativo, integrado plenamente en la estética de la narrativa fílmica. El doble trayecto –técnico e histórico- que hemos efectuado demuestra cómo este mecanismo de humilde vocación técnica se ha convertido, sin transformarse a penas, en el principio organizador del texto fílmico. Desarrollando el análisis crítico y comparado de las principales corrientes teóricas del mismo, hemos podido comprobar progresivamente sus posibilidades discursivas. En el montaje se da un sentido narrativo definido, se constituyen relaciones ideológicas, se crea un ritmo preciso, se manipula el tiempo y se forman nuevos espacios, lo que le otorga, innegablemente, una función capital en el proceso de la creación cinematográfica.

## **CAPÍTULO III**

### ***LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ: A LA INTERSECCIÓN DE LA LITERATURA Y DE LA CINEMATOGRAFÍA***

**E**ntre tanto escribí *La muerte de Artemio Cruz*, que me faltaba como novela de mi país, de la revolución mexicana. Pero también era yo muy consciente del antecedente realista de otros autores españoles y pensé en la manera de darle otra forma a esta novela. Imaginé que habría tres personas que la contaba: un moribundo Artemio Cruz, en primera persona; la conciencia de Artemio Cruz, en segunda persona; y la vida de Artemio Cruz, en tercera persona. Presente, pasado y futuro.

*Carlos Fuentes*

## CAPÍTULO III

### ***LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ: A LA INTERSECCIÓN DE LA LITERATURA Y DE LA CINEMATOGRAFÍA***

*La muerte de Artemio Cruz* es una de las obras más sobresalientes en la bibliografía del mexicano Carlos Fuentes. Cuando revisamos la crítica que ha generado, notamos que lo más destacado de ella se refiere a la complejidad de sus técnicas de escritura que lo aparta totalmente de la narrativa tradicional. Su novela se construye sobre un esquema que alterna varios planos narrativos con una perspectiva diferente. Mediante esta estructura fragmentaria, reflexiona críticamente sobre el México posrevolucionario. En *La muerte de Artemio Cruz*, donde la Revolución Mexicana sirve de telón de fondo a la historia personal y social del personaje que titula la historia, Fuentes, abocado a romper con todo convencionalismo narrativo, adopta técnicas propias del discurso fílmico en la construcción del relato. La novela evidencia una concepción narrativa y temporal heredada del cine. Cualquier discusión de la influencia del arte cinematográfico en *La muerte de Artemio Cruz* debe empezar con la película *Ciudadano Kane* de Orson Welles. En ella, el Fuentes cinéfilo establece una correlación entre los protagonistas de ambas obras, asocia la descripción a una cámara filmadora y traduce a la prosa la manera innovadora en que Welles interpreta el tiempo.

#### **III.1. Estudio de *La muerte de Artemio Cruz***

Uno de los mayores impulsores del cambio de la literatura hispanoamericana contemporánea, uno de los autores mexicanos más conscientes de su papel como modernizador artístico y social, Fuentes publica *La muerte de Artemio Cruz*, una de sus obras más contundentes, en 1962. En esta novela, radicalmente original, el autor realiza un intenso retrato sociopolítico de su país y explora nuevas rutas narrativas o, lo que es lo mismo, sintetiza en una técnica polivalente las muchas formas que se pueden utilizar para relatar una historia, para acercarse a la realidad.

##### **III.1.1. Marco literario**

*La muerte de Artemio Cruz* es la tercera novela que escribe Fuentes. Obra en sí valiosa e importante, no lo es menos por su carácter innovador en cuanto a la forma de contar una

historia, por los caminos que abrió a la narrativa mexicana e hispanoamericana. Es ésta, como lo hace notar Ángel Esteban<sup>1</sup>, una de “*las novelas clave de Fuentes, que le ha llevado a las más altas cotas de su generación literaria*”, que le ha situado a la vanguardia de lo que, algunos años más tarde se conocería como “nueva novela hispanoamericana”.

Su obra comenzó en 1954 con la publicación de *Los días enmascarados*, una colección de cuentos de corte fantástico, donde el autor mexicano manifestaba ya su vitalidad narrativa. Son cuentos, dice Fuentes<sup>2</sup>, “*que tienen como sustento la supervivencia del mundo antiguo mexicano de fórmulas de vida mágica*”. En este libro, encuentra inspiración en cuestiones asociadas al pasado indígena, las tradiciones y la realidad de su país, y muestra ya con trazo firme, su ruptura con la tradición realista; descarta los esquemas tradicionalistas y anticipa las novedades narrativas de su novela posterior. Como bien afirma Esteban,<sup>3</sup> “*está considerado como antecedente de una de sus obras maestras, La región más transparente*”.

En 1958, Fuentes inició su carrera novelística con *La región más transparente*, eslabón inicial, pero que “*marca un hito en la literatura nacional e hispanoamericana*”, tal como afirma el profesor y crítico literario peruano, José Miguel Oviedo<sup>4</sup>. Poco después de su publicación, Fuentes<sup>5</sup> declaró que “*el problema básico para nosotros los escritores latinoamericanos es superar el pintoresquismo*”, pintoresquismo que él veía, explica el escritor y crítico literario británico Donald Leslie Shaw<sup>6</sup>, “*como estrechamente ligado con algo más hondo: el falso dualismo maniqueo entre justos e injustos, y el ingenuo historicismo progresista que predominaba en las novelas de Alegría, de Icaza, de Gallegos*”. Por ello, se propuso desvelar el verdadero rostro del México moderno, haciendo “*un retrato ardientemente crítico de la realidad urbana de la capital mexicana, símbolo del fracaso general de la Revolución*”, tal como comenta

---

<sup>1</sup> Esteban, Ángel (2003), *Literatura Hispanoamericana. Introducción y antología de textos*, Granada, Comares, p. 533.

<sup>2</sup> Cit. Harss, Luis (1977), *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, p. 348.

<sup>3</sup> Esteban, Ángel, op.cit., p. 532.

<sup>4</sup> Oviedo, José Miguel (2012a), *Historia De La Literatura Hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, p. 304.

<sup>5</sup> Cit. Shaw, Donald L. (2014), *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, p. 109.

<sup>6</sup> Ibid., p. 109.

Oviedo<sup>1</sup>. El retrato lo realiza utilizando toda la experimentación de la novela contemporánea convirtiendo la obra en un poderoso catalizador en el proceso de renovación de las letras hispanoamericanas. Tanto el empleo de las novedades técnicas como el tono filosófico-ensayístico iba a caracterizar las novelas de Fuentes durante mucho tiempo.

No obstante, al año siguiente, en 1959, publicaba Fuentes otra novela, *Las buenas conciencias*, con la que, sorprendentemente, opta por una fórmula narrativa que entronca con la tradición realista. En ella, empleando las palabras de Esteban<sup>2</sup>, “*se da marcha atrás a la carga intelectual y la experimentación formal, limitándose a un estudio de la vida rural desde un punto de vista algo existencial*”. Escrita conforme con el modelo decimonónico, la novela no gozará de una acogida positiva por parte de los críticos y quedará aislada dentro de la producción narrativa de Fuentes.

Con *Aura* (1962), una novela que se enfoca a la historia y la vida mexicana también, Fuentes volvió a los experimentos técnicos de su primera novela. A pesar de ser meramente corta de nada más que 62 páginas, está considerada como una de las más importantes de este novelista y una de las mejores de la narrativa mexicana del siglo XX.

El mismo año salió al mercado *La muerte de Artemio Cruz*, “*El gran libro de Fuentes, el que lo revela y afirma como escritor*”, expresa Giuseppe Bellini<sup>3</sup>. José Carlos González Boixo<sup>4</sup>, responsable de la edición comentada de Cátedra, lo describe en el prólogo como “*una novela moderna, de enorme solidez narrativa, que presentaba más novedades técnicas que ninguna obra del momento y que, incluso, raramente fue superada en este aspecto por novelas posteriores*”. A su juicio, “*tan solo La ciudad y los perros (1962) de M. Vargas Llosa es equiparable, y habría que remontarse a Pedro*

---

<sup>1</sup> Oviedo, José Miguel (2012a), op.cit., p. 304.

<sup>2</sup> Esteban, Ángel, op.cit., p. 533.

<sup>3</sup> Bellini, Giuseppe (1997), *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia, p. 553.

<sup>4</sup> González Boixo, José Carlos (2012), Prólogo a *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid, Cátedra, p. 21 (Todas las citas que tomaremos de la novela corresponderán a la presente edición y los números de sus páginas se mencionarán de forma abreviada en el texto).

*Páramo (1955) de Juan Rulfo para encontrar una novela que marcara de manera definitiva la frontera entre la narrativa tradicional y la nueva novela”.*

Sin embargo, los cambios, sean formales o temáticos, no suelen producirse de manera repentina y hay que señalar, tal como lo hace Shaw<sup>1</sup>, que la línea divisoria entre la novela tradicional y la nueva novela se encuentra en la década de los años cuarenta: “*La publicación en 1942 de El jardín de senderos que se bifurcan (luego incorporado a Ficciones, 1944), marca un hito en el proceso que conducía a la nueva novela*”. Es una década, apunta Esteban<sup>2</sup>, “*de esfuerzo por encontrar una cosmovisión, un lenguaje literario, una técnicas nuevas, un aprovechamiento de los aportes de literaturas extranjeras (...), para volver sobre la fantasía de lo propio, la magia de la realidad, y los elementos míticos*”. Novelas como *Tierra de nadie* (1941) y *La vida breve* (1950) del uruguayo Juan Carlos Onetti, *El túnel* (1948) del argentino Ernesto Sábato, *Adán Buenosayres* (1948) de su compatriota Leopoldo Marechal y *El reino de este mundo* (1949) del cubano Alejo Carpentier, ilustran este esfuerzo; presentan una nueva concepción de novela muy alejada del modelo tradicional y, como afirma González Boixo<sup>3</sup>, “*han de ser ubicadas dentro de un periodo de transición con respecto a novelas posteriores en las que los alardes técnicos se hacen ostensibles*”.

Así, en los años cuarenta se dieron las primeras muestras de superación del modelo tradicional. Según Fuentes<sup>4</sup>, “*Se inicia un tránsito del simplismo épico a la complejidad dialéctica, de la seguridad de las respuestas a la impugnación de las preguntas*”. Por decirlo en términos sencillos: se traza un camino a seguir, rompiendo con la tradición realista que en los años veinte y treinta había dado obras muy significativas en el marco de la corriente mundonovista, expresada en tres tendencias: la novela de la *tierra* que presenta la lucha del hombre con una naturaleza indómita y salvaje, la novela *indigenista* que reivindica la figura del indio americano, su marginación y su explotación y, en el caso de México, a través de la novela de *la Revolución Mexicana*

---

<sup>1</sup> Shaw, Donald L., op.cit., p. 37.

<sup>2</sup> Esteban, Ángel, op.cit., pp. 52-53.

<sup>3</sup> González Boixo, José Carlos, op.cit., p. 21.

<sup>4</sup> Cit. De la Fuente, José Luis (1996), *La nueva novela hispanoamericana. Antología (1940-1970)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, p. 14.

que muestra escépticamente la guerra con toda su crudeza (esta última todavía en pleno éxito en los años cuarenta).

Pero tampoco podemos olvidar a algunos autores que, según González Boixo <sup>1</sup>, “merecen hoy el título de « precursores » de la nueva novela”. Entre éstos figuran, el argentino Roberto Arlt, autor de novelas como *El juguete rabioso* (1928), *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), y el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, autor de la singular novela *El señor presidente* (escrita en 1932, pero publicada en 1946). Estos últimos, empezaron a gozar de renombre en cuanto se afirmaron los narradores de la nueva novela. “El repentino interés internacional por la narrativa hispanoamericana que se suscitó en los años comprendidos entre las décadas de 1950 y 1960”, escribe Bellini<sup>2</sup>, “sirvió incluso para redescubrir a escritores del pasado inmediato que, casi desapercibidos, se habían adelantado a su tiempo”.

Lo cierto es que hasta la década de los cincuenta no se generaliza una toma de conciencia sobre la necesidad de dar vida a un nuevo tipo de novela. A partir de entonces, los escritores se opondrán al realismo tradicional innovando tanto en los temas como en las formas. “La realidad novelesca”, expresa De la Fuente<sup>3</sup>, “de la mano ya de una ficción autónoma, se independiza de la auténtica realidad y de la mimética anteriormente representada”. Temáticamente, se preocupan por profundizar aún más el tema del hombre en crisis con la realidad histórica, política, social y económica que vive, en un intento de llegar a su propia interioridad. Formalmente, adoptan nuevas técnicas narrativas, sobre todo las ya experimentadas en la novela europea y estadounidense.

La nueva novela se inició en los años cincuenta y llegó al máximo esplendor en los sesenta. En esta década, surgieron y tomaron fuerza autores que, implicados en un nuevo tipo de promoción industrial de dimensiones internacionales, serían conocidos como exponentes de lo que se dio en llamar el *boom* de la narrativa hispanoamericana. Algunos críticos señalan como factor determinante de ese fenómeno, la publicación en muy poco tiempo de muchas novelas magistrales como *La ciudad y los perros* y *Sobre*

---

<sup>1</sup> González Boixo, José Carlos, op.cit., p. 22.

<sup>2</sup> Bellini, Giuseppe, op.cit., pp. 477-478.

<sup>3</sup> De la Fuente, José Luis, op.cit., p. 14.

*héroes y tumbas* (1961) de Sábato, *La muerte de Artemio Cruz*, *Rayuela* (1963) del argentino Julio Cortázar y *Cien años de soledad* (1967) del colombiano Gabriel García Márquez. Según Oviedo<sup>1</sup>, “podría decirse que el « boom » fue, en primer lugar, una notable conjunción de grandes novelas a mediados de la década del sesenta y una revaloración de otras, no menos importantes, que habían sido soslayadas o leídas en distinto contexto”. En su *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Bellini<sup>2</sup> comenta:

El término fue usado por algunos críticos con sentido reductivo, pero ya nadie duda de que el grupo, en el cual figuran autores como Cortázar y Sábato, Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez, tuvo una indiscutible calidad artística, un vigor de innovación que se impuso en toda la narrativa hispanoamericana.

En este proceso de innovación debemos señalar como principal factor del cambio, una nueva concepción del mundo y de la vida consecuencia de los cambios sociales, políticos y económicos que se estaban produciendo en los diversos países de Hispanoamérica. Entre ellos podemos citar, el gran impacto de la crisis internacional desencadenada por el hundimiento de la bolsa norteamericana en 1929, el crecimiento espectacular de las grandes ciudades, el recrudecimiento de la pobreza producto de la gran desigualdad en la distribución del ingreso, la inestabilidad política, el ascenso de los regímenes dictatoriales y autoritarios, el intervencionismo extranjero, en particular el ejercido por los Estados Unidos a partir de la Segunda Guerra Mundial y el triunfo de la Revolución Cubana en 1959.

En el terreno de la estética, es decisiva la influencia de los renovadores europeos y estadounidenses como Joyce, Kafka, Dos Passos, Faulkner, Proust, Sartre o Woolf. Esta influencia abarcó las temáticas pero también las técnicas narrativas. Además de una visión de la realidad que incluye nuevas dimensiones, sobre todo la existencial, por un lado, y la sobrenatural, onírica y mágica, por otro, se incorporaron otros mecanismos narrativos como el monólogo interior y el flujo de conciencia, el final abierto, los saltos en el tiempo, los variables puntos de vista y el peculiar papel que cumple el narrador, una mayor complejidad estructural por la presentación fragmentada de la historia y el empleo de un simbolismo de gran dificultad.

---

<sup>1</sup> Oviedo, José Miguel (2012a), op.cit., p. 288.

<sup>2</sup> Bellini, Giuseppe, op.cit., p. 477.

En consonancia con lo anterior, Oviedo<sup>1</sup> explica el cambio de rumbo de la narrativa hispanoamericana en los siguientes términos:

Ese cambio no sólo consistió en el redescubrimiento o la aparición de ciertos autores contemporáneos (...), sino en el surgimiento de una nueva y más amplia capa de lectores, de un auge editorial dentro y fuera del continente y de una especie de expectativa histórica despertada por la naciente Revolución Cubana. La consolidación de estos tres aspectos explica la rápida difusión que alcanzó todo lo que venía presentado bajo el nombre del « boom ».

Efectivamente, hubo en Hispanoamérica una explosiva riqueza creadora que fue oportunamente apoyada por grandes editoriales en España (Seix-Barral, en Barcelona, fue fundamental), Francia (Gallimard), Argentina (Losada), México (Fondo de Cultura Económica) y otros países. Fue respaldada, asimismo, por la acogida de una verdadera masa de lectores que, según Oviedo<sup>2</sup>, “*supieron reconocerse en esas ficciones, mitos y fábulas que les permitían acceder a un trasfondo común de realidades e imágenes*”. También la Revolución Cubana sirvió para impulsar el fenómeno del *boom*. Su triunfo provoca la unión de los intelectuales, quienes la vieron con satisfacción y optimismo. A este propósito, subraya De la Fuente<sup>3</sup>: “*El grupo formado por Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa sirvió para aglutinar a otra serie de escritores en la defensa de la revolución y para promocionarse entre sí, lo que no sucedía con quienes no comulgaban con las ideas revolucionarias*”.

Esta situación tiene validez para establecer un panorama de la novela hispanoamericana en general, pero en México acaece un acontecimiento decisivo que es la Revolución de 1910 y años sucesivos, y que constituirá prolifera fuente de inspiración para un nutrido grupo de novelistas. Es tal, que permite a Harss<sup>4</sup> afirmar que “*La literatura mexicana moderna comienza con la Revolución de 1910, una explosión que extendió su fuerza libertadora a todos los confines de la vida y la cultura del país*”.

---

<sup>1</sup> Oviedo, José Miguel (2012a), op.cit., p. 288.

<sup>2</sup> Ibid., p. 288.

<sup>3</sup> De la Fuente, José Luis, op.cit., p. 19.

<sup>4</sup> Harss, Luis, op.cit., p. 338.

La novela de la Revolución cuenta con un elevado número de textos. “Una porción considerable de estos textos”, escribe Oviedo<sup>1</sup>, “pertenece a la literatura sólo de un modo muy tangencial: son a veces crudos documentos o crónicas de un jefe revolucionario, de un testigo, de un participante casual, que escriben movidos por la actualidad del asunto”. Por eso Max Aub<sup>2</sup> señala que “la narrativa de la Revolución es lo menos revolucionaria que puede haber, pues es escrita, según sus parámetros, con técnicas tradicionales o clásicas”. Pero lo interesante es que, aun siendo tradicional por su forma, contenido e intención, ésta cambia las perspectivas de la literatura mexicana. El desencantado lamento que se produce dentro de esa misma narrativa por la Revolución pone fin al simplismo anterior y se introduce, según indica Fuentes<sup>3</sup>, la ambigüedad: “En la literatura de la Revolución mexicana se encuentra esa semilla novelesca: la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica”. A la novela inicial, *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, obra de gran empuje, le siguen otras basadas en la realidad inmediata. Martín Luis Guzmán, Rafael Felipe Muñoz y Mauricio Magdaleno escriben obras memorables: *La sombra del cuadillo* (1929), *Si me han de matar mañana* (1933) y *El resplandor* (1937), respectivamente. Los novelistas mexicanos, interesados en la veta tan rica que se le proponía, comienzan a publicar casi ininterrumpidamente hasta que dos obras, *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, cerraron el ciclo novelístico de la Revolución. Y lo “cerraron con brillo”, comenta Fuentes<sup>4</sup>, a través de la incorporación de técnicas más modernas y de visiones de conjunto que faltaban hasta entonces.

Éste es, pues, en apretada síntesis el panorama novelesco mexicano antes de la incursión de Fuentes en la escena literaria. El tema de la Revolución estará también en las raíces de su obra, y muy especialmente en *La muerte de Artemio Cruz*, en la que conjunta dos objetivos: por un lado, usar un tema mexicano y revolucionario para vincularse con la realidad social de su país; por el otro, experimentar innovaciones de la narrativa

---

<sup>1</sup> Oviedo, José Miguel (2012b), *Historia De La Literatura Hispanoamericana. 3.Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid, Alianza, p. 153.

<sup>2</sup> Cit. Aguilera Navarrete, Flor. E. (2016) « La Narrativa de la Revolución Mexicana: periodo literario de violencia », *Acta universitaria*, n°26, p. 95.

<sup>3</sup> Cit. González Boixo, op.cit., pp.22-23.

<sup>4</sup> Fuentes, Carlos (2011), *La gran novela latinoamericana*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, p. 109.

vanguardista. Y, a este propósito, son muy claras las palabras de Bellini<sup>1</sup> cuando se refiere a la obra:

Aunque en las novelas subsiguientes la búsqueda estructural y lingüística que lleva a cabo Fuentes logra nuevos éxitos, el significado de *La muerte de Artemio Cruz* permanece intacto incluso en este sentido y constituye, por otra parte, un documento de valor histórico en la narrativa hispanoamericana contemporánea a causa de los nuevos caminos que abre.

A partir de *La región más transparente* y siguiendo con *La muerte de Artemio Cruz*, Fuentes tenía abierto el camino de la experimentación narrativa. Las novelas de los años siguientes como *Cambio de piel* (1967), *Cumpleaños* (1969), *Zona sagrada* (1967) o *Terra nostra* (1975) atestiguan la gran complejidad técnica que alcanzó. Creador incansable, ha continuado dándonos novelas de interés: *La cabeza de la hidra* (1978), *Una familia lejana* (1980), *Gringo viejo* (1985), *Cristobal nonato* (1987), *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1989), *La campaña* (1990), *Diana o la cazadora solitaria* (1994), *La edad del tiempo* (1994), *Los años con Laura Díaz* (1999), *Los cinco soles de México. Memoria de un milenio* (2000), etc. Una extensa producción donde confirma su manera revolucionaria de observar y de representar la realidad. Con mucha precisión y eficacia nos resume Oviedo<sup>2</sup> la posición de Fuentes ante sus novelas:

Cada narración de Fuentes tiende a ser una enciclopedia de su saber novelístico al momento de escribirla, de todo lo que su experiencia, su cultura literaria y su imaginación han acumulada hasta ese instante. Al escribir, el autor está colmado hasta la plenitud y aspira al quedarse vacío; nunca se reserva nada para sí y descarga sin remordimientos todas sus fuerzas creadoras, como si cada vez se tratase de la primera –o de la última, tal vez (...). Es narrador de alusión, que arrastra en su impulso elementos confusos y heterogéneos, de caudal impetuoso, intoxicado por sus propias manías. Sus creaciones son un ensamblado (frecuentemente un rompecabezas gigante) de pequeñas artículas, que sólo cobran sentido por acumulación: cuando todo el espacio novelístico está atestado, el ojo atento del lector descubre en esa mañana el sutil diseño de una forma.

Y *La muerte de Artemio Cruz* es una de esas creaciones que evidencian plenamente la novedad y la originalidad de su autor. Vanguardista y pletórica de reflexiones socio-históricas, consigue la unanimidad de los especialistas: obra maestra, y que valió a Fuentes un lugar indiscutido entre los novelistas hispanoamericanos de mayor renombre internacional.

---

<sup>1</sup> Bellini, Giuseppe, op.cit., p. 554.

<sup>2</sup> Cit. González Boixo, José Carlos, op.cit., p. 25.

### III.1.2. Carácter externo de la obra

A pesar del tiempo transcurrido, *La muerte de Artemio Cruz* sigue ejerciendo sobre los lectores una muy especial fascinación y representa una fuente inagotable de estudio y de reflexión. Ello se debe a su riqueza y originalidad problemática tanto a nivel argumental como técnico; una novela que, a la vez, ofrece dificultades técnicas y, una mirada inquisidora sobre el México postrevolucionario; una novela, en fin, que se arriesga a ser enjuiciada por su valor literario así como por sus ideas políticas.

En el prólogo a la edición de Salvat de 1971, dice José Donoso<sup>1</sup>:

Al leer esta obra, el lector se da cuenta de hasta qué punto las anteriores fueron tentativas. Y acaso se puede afirmar que, hasta hoy –pese al rango del resto de su producción narrativa: *Aura*, *Cantar de ciegos*, *Zona sagrada*, *Cambio de piel* (Premio Biblioteca Breve, 1967)-, *La muerte de Artemio Cruz* es universalmente considerada como su obra completa, más perfecta, más personal, más lograda.

Dentro de este marco de logros hay que notar la actitud crítica del autor al interpretar los hechos sociales de la Revolución. Se trata de una “*nueva y dolorosa crítica dirigida contra los hombres que prostituyeron la Revolución*”, sentencia Bellini<sup>2</sup>. Pero no nos equivoquemos, *La muerte de Artemio Cruz* no es una novela histórica, sino una novela en la que se reconstruye la interioridad de un personaje cuyo contexto es la realidad política y social circundante.

*La muerte de Artemio Cruz* narra la agonía del protagonista, un oficial del ejército revolucionario mexicano quien, en desorden retrospectivo, rememora el pasado con respecto a los días más importantes de su existencia. Mediante esta forma expresiva, Fuentes analiza medio siglo de la vida de México y enjuicia, desde la perspectiva de su generación, las fallas y consecuencias de la Revolución. La novela es un discurso crítico y de ruptura con relación a los discursos revolucionarios anteriores a 1962. Veamos qué

---

<sup>1</sup> Cit. Albarracín Fernández, José (1985), *La distorsión temporal en Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa*, Mérida, Universidad de los Andes, p. 49.

<sup>2</sup> Bellini, Giuseppe, op.cit., p. 553.

opina de esto el profesor, investigador y escritor Maarten van Delden<sup>1</sup>, en su libro *Carlos Fuentes, México, and Modernity* considera que,

*La muerte de Artemio Cruz* es tanto paradigma de la modernidad textual, por su discurso no lineal y su visión interior, como punto culminante de la novela de la Revolución Mexicana, en lo que se refiere a su bagaje histórico y político. Esta novela está a caballo entre dos modos literarios y enriquece a ambos: el empleo de técnicas narrativas modernas le otorga interés y complejidad a temas tratados frecuentemente con estilo documental; Así pues, el material histórico y político se enriquece con la naturaleza subjetivista de la ficción moderna.

Al recibir el Premio Formentor de las Letras en 2011, Fuentes<sup>2</sup> evocó su trayectoria personal y creativa en un recorrido por sus títulos más emblemáticos. El siguiente texto es su propio resumen de la obra. Un texto que informa y amplía brevemente esa modernidad textual comentada por van Delden:

Entre tanto escribí *La muerte de Artemio Cruz*, que me faltaba como novela de mi país, de la revolución mexicana. Pero también era yo muy consciente del antecedente realista de otros autores españoles y pensé en la manera de darle otra forma a esta novela. Imaginé que habría tres personas que la contaba: un moribundo Artemio Cruz, en primera persona; la conciencia de Artemio Cruz, en segunda persona; y la vida de Artemio Cruz, en tercera persona. Presente, pasado y futuro.

Los críticos más avisados hablan de una nueva literatura de la Revolución Mexicana, en la que "los autores pasan de un realismo plano y fotográfico del siglo XIX y principios del siglo XX, a una realidad total", puntualiza María Teresa Colchero Garrido<sup>3</sup>. Evidentemente, la renovación temática trae consigo una modificación formal; desprendiéndose del realismo plano y fotográfico, se tenía que buscar formas y estructuras que permitieran la expresión de una realidad total, dando como resultado un realismo de matices nuevos y profundos: el realismo crítico. Como deja en claro el propio Fuentes<sup>4</sup>: "Yo no creo en la literatura o el arte que, bajo el signo que sea, se fundan en la asimilación sentimental, en la cosquilla emotiva. Creo, por el contrario, en

---

<sup>1</sup> Cit. Colchero Garrido, María Teresa (2009), *La muerte de Artemio Cruz*. Del discurso literario al discurso histórico revolucionario, en *Análisis crítico del discurso literario revolucionario*, México, Universidad Autónoma de Puebla, p. 95.

<sup>2</sup> Cit. Manrique Sabogal, Winston (17 de mayo de 2012), « Una autografiografía en diez libros », *El País*, pp. 44-45.

<sup>3</sup> Colchero Garrido, María Teresa, op.cit., p. 96.

<sup>4</sup> Cymerman, C laude y Fell, Claude (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana. Desde 1940 hasta la actualidad* (versión castellana de María Valeria Battista), Buenos Aires, Edicial, p. 87.

*la literatura y el arte que se oponen a la realidad, la agreden, la transforman, la revelan y la afirman*”. En *La muerte de Artemio Cruz*, el autor mexicano rompe con la novela revolucionaria clásica y se vale de nuevas formas narrativas que se oponen al criterio « realista » de la novela tradicional. Leamos cómo se expresa de la novela, el crítico estadounidense Jonh Stubbs Brushood<sup>1</sup> en su libro *México en su novela*:

De grandes dimensiones, construida sobre circunstancias que todos conocemos muy bien desarrollada y resulta (...) a través del cambio de puntos de vista narrativos que utiliza a las tres personas, experimentamos una de las caracterizaciones más completas que se hayan dado en la literatura (...) En la acepción más general (Artemio Cruz), es cualquier hombre cuyo instinto de autopreservación queda asimilado al motivo de lucro (...) la vida de Cruz puede comprenderse como una manera de observar las actitudes de la nación y ver por qué son lo que son.

Y es así cómo el escritor y ensayista mexicano Carlos Valdés<sup>2</sup>, hace constar su admiración ante ciertos aspectos de la novela, dos meses después de su aparición:

Sólo el que ha intentado escribir una novela puede darse cuenta cabal de las dificultades técnicas que ofrece esta empresa; por esto me maravilla la colosal estructura de *La muerte de Artemio Cruz*, la ingeniosa y complicada manera de narrar los sucesos, el gran dominio técnico para hacer volver continuamente hacia el pasado la narración, el constante cambio de planos temporales y espaciales, el caos de palabras en el que conserva la lucidez. ¡Cuánta inteligencia, cuánta paciencia y trabajo!

También ensalza la obra Oviedo<sup>3</sup>, quien en su libro *Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente* sostiene que es “*la confirmación de la extraordinaria complejidad y ambición literarias de las que el autor es capaz*” y que “*si no existiese, nuestro género sería pobre*”. En *Los cambios en la concepción y estructura de la narrativa mexicana desde 1947*, Clara Passafari<sup>4</sup> la describe como novela densa y compleja, “*Edificada mediante planos que se oponen o complementan y donde fragmentos de intenso lirismo conviven con otros estrictamente narrativos, armoniza lo épico, lo lírico y lo narrativo rompiendo con las estructuras de la novela tradicional*”.

---

<sup>1</sup> Cit. Albarracín Fernández, José, op.cit., p. 50.

<sup>2</sup> Valdés, Carlos (1962), « Un virtuosismo gratuito », en *Dos opiniones sobre La muerte de Artemio Cruz*, XVI, México, Universidad de México, p. 20.

<sup>3</sup> Oviedo, José Miguel (2012a), op.cit., p. 306.

<sup>4</sup> Passafari, Clara (1968), *Los cambios en la concepción y estructura de la narrativa mexicana desde 1947*, Rosario, Universidad Nacional del litoral, p.148.

Teodosio Fernández<sup>1</sup> por su parte, estima que es “*sin duda su mayor éxito de crítica y de público, conjugaba con acierto una técnica narrativa novedosa con la revisión crítica y profunda de los logros de la Revolución mexicana*”.

Novela compleja y ambiciosa, que entraña una crítica sobre el México surgido de la Revolución. Una crítica implacablemente despiadada y eficaz, mediante la cual se pretende problematizar al lector sobre su realidad. Para este caso concreto, creemos oportuno citar las palabras del autor mexicano Fernando Benítez<sup>2</sup> al enjuiciar esta crítica novelesca: “*novela que encierra en su prosa la grandeza, el drama, la sordidez, la pureza y la ternura de México. Es su palabra, su signo, su esperanza*”. Y finalmente esta apreciación de Vargas Llosa<sup>3</sup>: “*Mi opinión acerca de su obra es diversa, ya que tiene libros que son muy notables, como La muerte de Artemio Cruz y La región más transparente, que son los que yo prefiero*”.

Concluimos, entonces, que *La muerte de Artemio Cruz* ha encontrada la crítica en el más amplio y en el mejor sentido que merece. Lo anteriormente expuesto, pone de relieve su originalidad estilística, su compleja arquitectura y su intensidad temática. Todos, escritores y críticos, parecen estar de acuerdo en que si algo destaca en esta novela es la parte técnica, la organización narrativa que Fuentes adopta para narrar la historia de Artemio Cruz.

### **III.1.3. Tres niveles de organización narrativa**

De arquitectura compleja, en abierta contraposición con los cauces tradicionales de la novela realista, *La muerte de Artemio Cruz* presenta una visión particular acerca de un tiempo trascendental de la historia mexicana. La “*novela de laboratorio*”, tal como la ha llamado el crítico y escritor argentino Raúl Héctor Castagnino<sup>4</sup>, se destaca por su audacia formal que, si bien crea numerosas dificultades de lectura, provee, por otra parte, una gran satisfacción estética. Es “*uno de los mejores ejemplos que tenemos de*

---

<sup>1</sup> Fernández, Teodosio (1988), « Carlos Fuentes o la conciencia del lenguaje », en *Carlos Fuentes. Premio « Miguel de Cervantes » 1987*, Barcelona, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura, p. 106.

<sup>2</sup> Cit. Albarracín Fernández, José, op.cit., p. 50.

<sup>3</sup> Cit. Ibid., p. 50.

<sup>4</sup> Cit. Befumo, Delia Litiana y Calabrese, Elisat (1972), *Acercamiento analítico a La muerte de Artemio Cruz*, Mar del Plata, Universidad católica del Mar del Plata, p. 1.

*sintonía entre la historia narrada y los elementos técnicos empleados para ello*”, asegura González Boixo<sup>1</sup>.

Nos encontramos al inicio de la novela con un personaje en un proceso de lucha entre la vida y la muerte. Esta situación extrema va a determinar tanto la estructura como el modo narrativo. El personaje agonizante pasa por momentos de consciencia, que nos están entregados por el narrador en primera persona. A esos momentos siguen otros de “*penumbra*” (p.118) y “*medio sueño*” (p.166), en los que en segunda persona el subconsciente del personaje interrumpe la agonía, y lo mismo hace la memoria con las narraciones en tercera persona. Citando a Nelson Osorio y René Jara, Santiago Tejerina-Canal<sup>2</sup> define que “*ese desdoblamiento de Artemio en los tres protagonistas lleva a la diferenciación de tres aspectos de su personalidad: « consciencia, subconsciencia y memoria »*”.

Sucede entonces que la alternancia de las tres voces va creando tres niveles narrativos con cierta interdependencia interna. En términos de María Stoopon<sup>3</sup>, “*Del yo del protagonista moribundo emergen los otros dos pronombres encargados de completar la narración. Ambos se refieren al yo, pero lo hacen desde un punto de vista diferente*”. La visión que aporta el « Yo » es desde la mente del protagonista. El « Tú » es, en realidad, un yo implícito que habla de sí mismo, un narrador omnisciente que hace incursión en la consciencia del protagonista y de otros personajes. El « Él » relata los sucesos del pasado y allí alterna sus funciones de narrador objetivo y narrador desde dentro de las consciencias, esencialmente de la del protagonista. Acorde con Georgina García Gutiérrez Vélez<sup>4</sup>, “*Durante el tiempo de la agonía, la novela disecciona a un personaje, a su cuerpo, a su mente, consciente e inconsciente, lo hace hablar, pensar, recordar, escuchar*”, como podemos apreciar al analizar, a continuación, los distintos niveles narrativos.

---

<sup>1</sup> González Boixo, op.cit., p. 26.

<sup>2</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1987), *La muerte de Artemio Cruz: Secreto generativo*, U.S.A, Society of Spanistt and Spanish-American Studios, p. 90.

<sup>3</sup> Stoopon, María (1982), *La muerte de Artemio Cruz. Una novela de denuncia y traición*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 73.

<sup>4</sup> Cit. Campos, Ezequiel Carlos (17 de agosto de 2014), « La finalidad del subconsciente en *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes », *Elguardatextos*. Disponible en: <http://www.elguardatextos.com/2014/08/la-finalidad-del-subconsciente-en-aura.html>

### III.1.3.1. Nivel narrativo « Yo »: lo consciente

Por medio del « Yo » nos presenta Artemio la consciencia de sí mismo: “YO despierto” (p.115), “YO siento” (p.134), “YO siento” (p.160), “YO sobreviví” (p.188), “YO huelo” (p.238), ... Una consciencia que raya aún con la inconsciencia. A través del monólogo interior, Artemio muestra sus percepciones que nos proporcionan datos tanto de sus sensaciones internas como de lo que sucede a su alrededor en los últimos momentos de su vida; todo ello en forma caótica a causa de la enfermedad. Este nivel narrativo se encuentra, según muy acertadamente observa Tejerina-Canal, en estrecha relación con la teoría del psicólogo y ensayista suizo Carl Gustav Jung<sup>1</sup>:

El yo es una magnitud infinitamente compleja, algo como una condensación y un amontonamiento de datos y de sensaciones; en él figura, en primer lugar, la percepción de la posición que ocupa el cuerpo en el espacio, las de frío, calor, hambre, etcétera, y luego la percepción de estados efectivos.

No podríamos hallar una mejor descripción del « Yo » artemiano. Como ya se ha dicho, ese « Yo » inicial, que desde la consciencia comienza a identificar su propio estado físico y su entorno, va transmitiéndonos de manera desordenada sus pensamientos del momento, frases que pronuncia, y otras que escucha a personas que le rodean, y que aguardan su muerte. Esa consciencia va aumentando poco a poco, para disminuir luego ya que se trata de un enfermo grave. En palabras de Stoopen<sup>2</sup>, “*intervienen todos sus sentidos y partes de sus organismos, pero son unos sentidos mutilados, que deficientemente conectan con una realidad externa*”. Acercándose de la inconsciencia, el « Yo » llama mentalmente a las otras dos facetas de la personalidad de Artemio, « Tú » y « Él »: “*Piensa ayer. No estás tan loco; No sufres tanto; pudiste pensar eso. Ayer ayer ayer. Ayer Artemio Cruz voló de Hermosillo a México*” (p.118). Tal acercamiento del « Yo » al « Tú » y « Él », apunta Tejerina-Canal<sup>3</sup>, “*está motivado en el caso del Tú, en parte, por aquellos « estados afectivos » de que hablaba Jung, en cuanto al Él, la memoria parece seguir el proceso junguiano puesto que el « yo implica además, una masa enorme de recuerdos »*”, recuerdos que se le ofrecen como un escape del momento presente, como una salvación a su dolor actual.

---

<sup>1</sup> Cit. Tejerina-Canal, Santiago (1987), op.cit., p. 89.

<sup>2</sup> Stoopen, María, op.cit., p. 86.

<sup>3</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1987), op.cit., p. 89.

Así pues, como íbamos diciendo, en este primer nivel narrativo, el « Yo » va disgregando impresiones y reflexiones. Agonizante, sometido por el dolor, Artemio se expresa a través del fluir de su pensamiento con caracteres confusos, repetitivos y caóticos. Un ejemplo podría ser éste:

Sí: el cura se hinca a mí. Murmura sus palabras. Padilla enchufa la grabadora. Escucho mi voz, mis palabras. Ay, con un grito. Ay grito. Ay sobreviví. Son dos médicos que se asoman a la puerta. Yo sobreviví. Regina, me duele, me duele, Regina, me doy cuenta de que me duele. Regina. Soldado. Abrácenme; me duele. Me han clavado un puñal largo y frío en el estómago; hay alguien, hay otro que me ha clavado un acero en las entrañas: huelo ese incienso y estoy cansado. Yo dejo que hagan. (p.118)

Y todas las secuencias narradas por la voz « Yo » dependerán de la visión desde la mente del moribundo, quien se convierte en el centro no sólo de las percepciones, sino de la actividad que realizan las demás personas que están a su alrededor: médico, cura, esposa, hija, secretario: *“Pero abro los ojos un poco y entre las pestañas distingo a las dos mujeres, al médico que huele a cosas asépticas: de sus manos sudorosas, que ahora palpan debajo de la camisa mi pecho, asciende un pasmo de alcohol ventilado”* (p.116). En este nivel, aparecen casi todos los elementos y personajes clave de la novela, pero sólo pueden contextualizar mediante datos que de forma fragmentaria se presentan en los dos otros niveles narrativos.

Desde sus últimos estertores, el « Yo » nos expone, pues, el fluir de su pensamiento, abarcando aspectos de su estado físico: *“Si abro los ojos, ¿podré escucharlas?... Pero los párpados me pesan: dos plomos, cobres en la lengua, martillos en el oído, una... una como plata oxidada en la respiración. Metálico todo esto. Mineral otra vez. Orino sin saberlo”* (p.115), comentarios sobre las personas que le acompañan, como cuando critica a su esposa Catalina y su hija Teresa: *“Trataré de poner buen semblante, para ver si ustedes se aprovechan y olvidan sus gestos de afecto forzado y se vacían el pecho por última vez de los argumentos e insultos que traen atorados en la garganta, en los ojos, en esa humanidad sin atractivos en que las dos se han convertido”* (pp.136-137), justificaciones de sus propias actuaciones: *“-...Sí, seguro... y algo más, para hablar claro: si ustedes se muestran débiles, yo y mis asociados de plano colocamos nuestros capitales fuera de México. Necesitamos garantías. Oiga, ¿Qué pasaría si en dos*

*semanas huyeran del país cien millones de dólares, por ejemplo?... ¿eh?”* (p.242); en total, hace un examen de conciencia sobre sí mismo, sobre lo que ha sido su vida.

Entre esos temas que afluyen a la mente de Cruz moribundo hay unos que revisten una peculiar importancia a juzgar por la repetición con que se presentan: la acción de la grabadora de su secretario Padilla, dejando flotar en el ambiente el enredado mundo de los sucios negocios de Artemio; su vida junto a Catalina, marcada por el fracaso y la desilusión; la juventud y el amor, caracterizados por Regina, y el recuerdo de su hijo Lorenzo, al que le une una fuerte afectividad, son algunos temas que con el pronombre « Yo » se repiten constantemente. En dichos casos, se recurre a la repetición de ciertas palabras clave que permiten identificar a los temas como los mismos. Es el caso del recuerdo de Lorenzo, que se presenta de forma llamativa a través de la frase “*cruzamos el río a caballo*”, la cual tenemos que esperar a las secuencias 7.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup> (nivel « Tú ») para poder contextualizarla. En ocasiones, un mismo motivo se repite en la mayoría de las secuencias de manera idéntica, proporcionando, según comenta González Boixo<sup>1</sup>, “*lo que podría llamarse « tono » narrativo característico de este nivel*”. Un buen ejemplo nos lo ofrece el de la caricia de Catalina, y la única manera de apreciarlo es transcribiendo la serie en su conjunto:

Secuencia 1.<sup>a</sup>

Catalina me roza la mano con la suya. Qué inútil caricia. No la veo bien, pero trato de fijar mi mirada en la suya. La retengo. Tomo su mano helada. (p.117).

Secuencia 2.<sup>a</sup>

Yo siento esa mano que me caricia y quisiera desprenderme de su tacto, pero carezco de fuerzas. Qué inútil caricia. Catalina. Qué inútil. ¿Qué vas a decirme? (p.135).

Secuencia 8.<sup>a</sup>

Hace tiempo que disimulo.¿Quién me toca? ¿Quién está cerca de mí? Qué inútil, Catalina. Me digo: qué inútil, qué inútil caricia. Me pregunto: ¿qué vas a decirme? (p.300).

Secuencia 9.<sup>a</sup>

Me tocas. Me tocas la mano y siento la tuya sin sentir la mía. Me toca. Catalina me caricia la mano. Será amor. Me pregunto. (p.317)

---

<sup>1</sup> González Boixo, José Carlos, op.cit., p. 32.

Como podemos observar, este tema o motivo se repite en diferentes secuencias, y lo mismo sucede con los demás temas citados anteriormente. Su repetición refleja el estado agónico y semi-inconsciente del protagonista. Los hechos ocurren, lógicamente, en un momento determinado, pero en la mente del protagonista se reviven persistentemente, lo que da, como dice Stoopan<sup>1</sup> “*una sensación de inmovilidad, de parálisis temporal*”. Pese a que el « Yo » nos consigna indicios objetivos de que el tiempo transcurre, la acción se detiene por la reiteración de dichos hechos. Se trata, explica González Boixo<sup>2</sup>, “[d]el tiempo de la conciencia, el tiempo interior, el tiempo « detenido », identificable con ese instante último y fugaz en el que la mente de Cruz lucha por no perder la conciencia”. Hay que tener también en cuenta que estos temas reiterados, no todos revisten una importancia especialmente significativa; su reiteración es el resultado de las percepciones del enfermo y, por eso, unos casos son ampliados con sentimientos y pensamientos profundos (la caricia de Catalina), y otros son insignificantes (Teresa leyendo el periódico). Y desde el momento en que esto ocurre, ese « Yo » es convertido por Artemio en « Tú », hacia el cual dirige un monólogo destinado a las reflexiones.

### III.1.3.2. Nivel narrativo « Tú »: lo subconsciente

La narración en segunda persona, es el « Yo » implícito que habla de sí mismo: “*TÚ, ayer, hiciste lo mismo de todos los días*” (p.118), “*TÚ te sentirás satisfecho de imponerte a ellos*” (p.138), “*TÚ cerrarás los ojos, consciente de que tus párpados no son opacos*” (p.165), “*TÚ vivirás setenta y un años sin darte cuenta*” (p.193), “*TÚ olerás, en el fondo de tu dolor, ese incienso que no acaba de disiparse*” (p.222), ... Es el « Yo » desdoblado que se sumerge en su más profunda intimidad mental, el subconsciente en la inconsciencia.

En un estado de inconsciencia, en su “*penumbra*” (p.118) que él mismo dice, Artemio, pues, bucea en el subconsciente. “*De esta forma, dirigiéndose a su propio tú*”, escribe Tejerina-Canal<sup>3</sup>, “*lo critica, lo ensalza, le ordena, lo juzga, lo acusa, lo disculpa, descubriéndonos así lo más profundo de su personalidad*”. Lo mismo sucede cuando dice:

---

<sup>1</sup> Stoopan, María, op.cit., p. 88.

<sup>2</sup> González Boixo, José Carlos, op.cit., p. 40.

<sup>3</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1987), op.cit., p. 94.

Tú mismo impedirás el olvido; tu valor será gemelo de tu cobardía, tu odio habrá nacido de tu amor, toda tu vida habrá contenido y prometido tu muerte: que no habrás sido bueno ni malo, generoso ni egoísta, entero ni traidor. Dejarás que los demás afirmen tus cualidades y tus defectos, pero tú mismo, ¿cómo podrás negar que cada una de tus afirmaciones se negará, que cada una de tus negaciones se afirmará? (p.139)

En concreto, se trata de la voz de la conciencia que le habla de tú al personaje. Tal como lo define Tejerina-Canal<sup>1</sup>, “*el Tú se constituye en una especie de médico moral de Artemio-presente; es el Tú la conciencia de Artemio que le aconseja u ordena*”. Tiene acceso tanto a su historia personal como a su vida interna. Conoce su pasado y está en contacto con su presente agónico:

Desde la butaca del tetramotor, verás una ciudad plana y gris, un cinturón de adobe y techos de lámina. La azafata te ofrecerá un chicle envuelto en celofán –recordarás eso en particular, porque será (debe ser, no lo pienses todo en futuro desde ahora) una chica guapa y tú siempre tendrás buen ojo para eso, aunque tu edad te condene a imaginar las cosas más que a hacerlas. (p.119)

Esta cita a más de ejemplificar las características anteriormente descritas, también destaca el uso anómalo del futuro para acciones pasadas y, es el propio narrador el que selecciona este tiempo verbal: “*debe ser, no lo pienses todo en futuro desde ahora*”. Según el testimonio de Fuentes<sup>2</sup>, su empleo reflejaría una esperanza, un porvenir: “*es el Tú que habla en futuro. Es el subconsciente que se aferra a un porvenir que el Yo –el viejo moribundo- no alcanzará a conocer*”. En otras palabras, el narrador habla en futuro para iluminar el pasado. A juicio de Oviedo<sup>3</sup>, “*El TÚ es el nivel más complejo porque es una forma de mediación poética que, por moverse en una dimensión mítica o virtual, escapa a los condicionamientos del tiempo histórico y se acerca al futuro y a la temporalidad de lo que pudo ser o será*”.

Pues bien, en el caso del nivel narrativo « Tú », así como aparece en *La muerte de Artemio Cruz*, nos encontramos con un monólogo en el que el sujeto del enunciado es Artemio, mientras que el de la enunciación es un yo implícito que habla en segunda

---

<sup>1</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1987), op.cit., p. 83.

<sup>2</sup> Cit. Pacheco, José Emilio (1962), « La hora del lector », en *Dos opiniones sobre La muerte de Artemio Cruz*, XVI, México, Universidad de México, p. 19.

<sup>3</sup> Oviedo, José Miguel (2012a), op.cit., p. 307.

persona. En términos de técnica narrativa, es lo que se conoce como *monólogo autoreflexivo*. Esta denominación la debemos al catedrático de teoría de la literatura y literatura comparada, Luis Beltrán Almería<sup>1</sup> quien en su obra *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje de la novela* establece la siguiente definición :

Vamos a denominar *monólogos autoreflexivos* a la variante de los *monólogos autónomos* en los que el pronombre sujeto de segunda persona sustituye al de primera persona, esto es, los que presentan un sujeto de la enunciación que expresa su autorreferencia en segunda persona.

En *La muerte de Artemio Cruz*, la utilización del « Tú » como expresión de un monólogo conecta al personaje con su pasado, descubre sus motivaciones y ofrece reflexiones sobre los motivos de su conducta. Fuentes<sup>2</sup> define este nivel como el subconsciente de Artemio, especie de virgilio que lo guía a través de los días realmente decisivos de su vida, los únicos que desea recordar. En el mismo año en que la novela se publicó, expresaba con toda claridad: “*Hay un tercer elemento, subconsciente, especie de Virgilio que lo guía por los doce círculos de su infierno, y que es la otra cara de su espejo, la otra mitad de Artemio Cruz*”: son doce, efectivamente, las secuencias narradas por la voz « Él », a las que sirven como introducción las regidas por « Tú ».

Como se ha afirmado arriba, el « Tú » es el subconsciente de Artemio, la otra cara de su espejo, su gemelo reflejado:

No Artemio Cruz no. Otro. En un espejo colocado frente a la cama del enfermo. El otro. Artemio Cruz. Su gemelo. Artemio Cruz está enfermo: no vive: no, vive. Artemio Vivió durante algunos años... Años no añoró: años no no. Vivió durante algunos días. Su gemelo. Artemio Cruz. Su doble. Ayer Artemio Cruz, el que sólo vivió algunos días antes de morir, ayer Artemio Cruz... que soy yo... y es otro... ayer... (p.118).

Con el desdoblamiento del personaje en un gemelo, se sugiere que Artemio es otro: “*El gemelo reflejado se incorporará al otro, que eres tú, al viejo de setenta y un años que yacerá, inconsciente, entre la silla giratoria y el gran escritorio de acero*” (p.123), o sea, Artemio habla a sí mismo como si no fuera él mismo. A este respecto, González

---

<sup>1</sup> Cit. González Boixo, José Carlos, op.cit., p. 41.

<sup>2</sup> Cit. Pacheco, José Emilio, op.cit., p. 19.

Boixo<sup>1</sup> observa que *“se trata de un interlocutor falso, ya que no es alguien distinto al propio enunciado; es decir, se produce un desdoblamiento de un único «yo» narrador”*. Como si se contemplara en un espejo, Artemio se refiere a sí mismo como «Tú», valorando y desnudando los móviles más profundos de sus experiencias pasadas, consignadas por la voz «Él».

### III.1.3.3. Nivel narrativo «Él»: la memoria

En el caso de las narraciones de tercera persona, el «Él» relata los sucesos del pasado: *“ÉL pasó en el automóvil rumbo a la oficina”* (p.124), *“ÉL contó la historia de los últimos momentos de Gonzalo Bernal en la prisión de Perales”* (p.142), *“ÉL sintió el hueco de la rodilla de la mujer, húmedo, junto a su cintura”* (p.167), *“ÉL no la escuchó decirlo, cuando ella despertó de su insomnio”* (p.196), *“ÉL miró con los ojos verdes hacia la ventana y el otro le preguntó si no quería nada”* (p.225), ... Por medio de la memoria, el «Él» rescata del pasado doce episodios de su vida, doce días que él selecciona entre sus recuerdos: *“Le he dado la oportunidad de escoger sus momentos decisivos, doce días, doce veces en que pudo decir sí o no, tomar un camino pero sacrificar, por fuerza, todos los demás”*, revela Fuentes<sup>2</sup> refiriéndose a su personaje.

Son doce días particularmente significativos en la vida de Artemio que complementan o explican lo expresado en los niveles «Yo» y «Tú». En efecto, es en estos episodios encabezados por el pronombre «Él» donde hallamos el hilo narrativo. Cada uno está introducido por una fecha precisa. Estas fechas actúan como referentes que establecen el orden temporal del relato propuesto a grandes saltos y en desorden, pues su colocación depende del fluir de la conciencia y responde a la espontaneidad con que surgen en la mente del moribundo. Esto es, es la mente de Artemio la que decide el episodio a recordar.

En términos de González Boixo<sup>3</sup>, *“puede aceptarse que el nivel «él» se presenta desde la perspectiva de una tercera persona tradicional, siempre que igualmente se acepte que dichos episodios pasan por la mente de A. Cruz, como si de una película se*

---

<sup>1</sup> González Boixo, José Carlos, op.cit., p. 42.

<sup>2</sup> Cit. Ibid., p. 51.

<sup>3</sup> Ibid., p. 52.

*tratará*”. La relación del nivel « Él » con el proceso mental de Artemio se delata en los niveles « Yo » y « Tú ». Ya en la secuencia 1.<sup>a</sup>, el « Tú » anuncia esos días cruciales de la vida de Artemio que se van a recordar:

(...) y estarás aquí y no sabrás cuáles datos pasarán a tu biografía y cuáles serán callados, escondidos. No lo sabrás. Son datos vulgares y no serás ni el primero ni el único con semejante hoja de servicios. Te habrás dado gusto. Ya habrás recordado eso. Pero recordarás otras cosas, otros días, tendrás que recordarlos. Son días que lejos, cerca, empujados hacia el olvido, rotulados por el recuerdo –encuentro y rechazo, amor fugaz, libertad, rencor, fracaso, voluntad- fueron y serán algo más que los nombres que tú puedas darles: días en que tu destino te perseguirá con un olfato de lebre, te encontrará, te cobrará, te encarnará con palabras y actos, materia compleja, opaca, adiposa tejida para siempre con la otra, la impalpable, la de tu ánimo absorbido por la materia (p.123).

(...) tajo de tu memoria que separa las dos mitades; soldadura de la vida, que vuelve a unir las, a disolverlas, perseguirlas, encontrarlas: la fruta tiene dos mitades: hoy volverán a unirse, recordarás la mitad que dejaste atrás: el destino te encontrará: bostezarás: no hay que recordar: bostezarás: las cosas y sus sentimientos se han ido deshebrando, han caído fracturados a lo largo del camino (pp.123-124).

(...) bostezarás: cerrarás los ojos: bostezarás: tú, Artemio Cruz: él, crearás en tus días con los ojos cerrados (p.124).

También, lo que muestra claramente que los fragmentos « Él » pasan por la mente de Artemio, es cuando el « Yo » desempeña el papel de su memoria y recuerda episodios del « Él ». Sirva de ejemplo, el caso que se produce en la secuencia 2.<sup>a</sup>, cuando desde el nivel « Yo », el protagonista evoca una escena narrada en el nivel « Él », el correspondiente al año 1947: “*Mantengo los ojos cerrados. Recuerdo que salí a comer con Padilla, aquella tarde. Eso ya lo recordé. Les gané a su propio juego (...) Les gané a muchos. Les gané a todos*” (p.138). En sus divagaciones, Artemio hace conscientes los acontecimientos narrados por « Él ».

Los doce episodios recordados por Artemio abarcan desde su nacimiento, el 9 de abril de 1889, hasta la celebración de San Silvestre en Cayoacán, el 31 de diciembre de 1955, o sea, un período de sesenta y seis años de vida. Pero la presentación de estos episodios se hace por medio de la técnica retrospectiva. Agonizando, Artemio recuerda desordenadamente su vida. José Donoso<sup>1</sup> dice: “*La muerte de Artemio Cruz es un mito contado al revés, comenzando con la muerte para finalizar con el nacimiento*”. La

---

<sup>1</sup> Cit. Stoop, María, op.cit., p. 75.

agonía del personaje, fase final de la historia, da inicio al relato para establecer un retroceso temporal que narra la vida del moribundo. El orden secuencial de los doce episodios es el siguiente:

- Secuencia 1.<sup>a</sup>, episodio de (1941: Julio 6)

El primer episodio comienza haciendo referencia a un hecho histórico, a la campaña de África, en el curso de la II Guerra Mundial: “*él continuó leyendo las noticias que llegaban a Sidi Barrani y el Almein, mirando las fotografías de Rommel y Montgomery*” (pp.124-125). Ese periodo marca el fin de las luchas revolucionarias. A partir de esa fecha puede decirse que Artemio se ha convertido en un personaje sin porvenir, destrozado interiormente. Es un gran empresario que supo aprovechar el contexto posrevolucionario para enriquecerse. Ha amasado una inmensa fortuna pero, al fracasar en su vida personal, el odio anida en su alma. Por otra parte, el episodio se centra en la presentación de dos personajes: Catalina su esposa, y Teresa, la hija de ambos y, en los negocios de Artemio con los norteamericanos

- Secuencia 2.<sup>a</sup>, episodio de (1919: Mayo 20)

La Revolución acaba de terminar, Artemio está en Puebla al encuentro de don Gamaliel Bernal. Ahí, conoce a Catalina, hija de éste y su futura esposa. En este episodio, los dos temas esenciales son la riqueza de Artemio y el personaje de Catalina. Se enfoca en cómo ha construido Artemio esa inmensa fortuna y también cómo ha iniciado su relación con Catalina.

- Secuencia 3.<sup>a</sup>, episodio de (1913: Diciembre 4)

El tema de Regina, primer y único amor de Artemio, domina todo el episodio de 1913. El teniente Cruz está en plena lucha revolucionaria cuando conoce y pierde a Regina. El episodio se centra en este personaje y en el idilio amoroso -feliz y doloroso al mismo tiempo- que ha vivido Artemio con ella.

- Secuencia 4.<sup>a</sup>, episodio de (1924: Diciembre 4)

El episodio de 1924 se refiere a la vida de Artemio y Catalina en la hacienda de Puebla después de la muerte de don Gamaliel. Narra la ascensión de Artemio a

diputado y cómo se ha convertido en un acaudalado terrateniente gracias a su gran habilidad. Asimismo, se relatan el distanciamiento entre Artemio y Catalina y, la ruptura de sus relaciones aunque sigan viviendo en la misma casa.

- Secuencia 5.<sup>a</sup>, episodio de (1927: Noviembre 23)

El episodio de 1927 presenta la culminación de la degradación moral de Artemio. Se compromete con los conspiradores, con los nuevos políticos que están en posesión del poder y la riqueza, traicionando así a sus anteriores jefes y afiliándose al grupo de los grandes chingones<sup>1</sup>: “¿A poco no somos los meros chingones? ¿Sabes? Escoge siempre a tus amigos entre los grandes chingones, porque con ellos no hay quien te chingue a tí” (p.229).

- Secuencia 6.<sup>a</sup>, episodio de (1947: Septiembre 11)

La acción se desarrolla en Acapulco, en un yate y un lujoso hotel. El tema de Lilia, la joven amante de Artemio, del que trata el episodio de 1947, es de importancia secundaria, puesto que para él no es más que un personaje marginal. En realidad, el tema dominante es ese sentimiento de vejez que tiene Artemio y ese declive físico que empieza a padecer.

- Secuencia 7.<sup>a</sup>, episodio de (1915: Octubre 22)

El episodio de 1915 está ambientado en la época de la Revolución. El capitán Cruz es detenido por los villistas<sup>2</sup>. En la prisión del pueblo de Perales conoce al idealista Gonzalo Bernal, hermano de Catalina. En este episodio, Artemio encarna la desilusión generalizada del país en la Revolución. Para él, morir ahora, en 1915, no tiene sentido. Con razón, intenta salvarse, aun infringiendo el código del honor militar. A cambio de su liberación, traiciona a sus tropas dando información al enemigo, ello le causará posteriormente un suplicio moral, y el reproche constante de Catalina, quien no ve claro lo de poner en libertad a su esposo y fusilar a su hermano.

---

<sup>1</sup> Chingón: El que ejerce el poder y es tiránico, desprovisto de moral y machista. Se impone por la violencia y es admirado por ello entre quienes defienden sus mismos valores.

<sup>2</sup> Los Villistas fueron la facción partidaria e ideológica de la Revolución Mexicana que se identificó y lideró por el General Doroteo Arango, conocido como Francisco "Pancho" Villa.

- Secuencia 8.<sup>a</sup>, episodio de (1934: Agosto 12)

El episodio de 1934 se concentra en la relación entre Artemio y Laura, amiga de su esposa Catalina. De tono totalmente intimista, relata sus encuentros y citas en conciertos de música clásica y exposiciones de pintura.

- Secuencia 9.<sup>a</sup>, episodio de (1939: Febrero 3)

Este episodio recrea el último día de la vida de Lorenzo, el hijo de Artemio. Las acciones se desenvuelven en España, durante la Guerra Civil. Lorenzo, voluntario en las tropas republicanas, muere acribillado por un avión facista. Este acontecimiento significa para Artemio la pérdida de cualquier motivación en su vida.

- Secuencia 10.<sup>a</sup>, episodio de (1955: Diciembre 31)

En el episodio de 1955 se celebra la fiesta de año nuevo, en la enorme mansión que posee Artemio en Coyoacán. Una celebración anual que simboliza su poder económico y político. Se destaca la suntuosidad de la casa y los decorados, así como la fútil conversación de los cien invitados a la célebre recepción. Cruz presenta un aspecto de vejes extrema que justifica “*Que lo llamen, entre risas y cuchicheos, la momia de Coyoacán*” (p.354). Su soledad en medio del bullicio festivo anuncia su fin.

- Secuencia 11.<sup>a</sup>, episodio de (1903: Enero 18)

El episodio narra el día en que la infancia de Artemio finaliza trágicamente en 1903. Se nos informa de su origen: hijo ilegítimo, nacido de la violación de una mulata, Isabel Cruz, por un terrateniente, un tal Atanasio Menchaca: “*Cruz, Cruz sin nombre ni apellido verdaderos, bautizado por los mulatos, con la sílaba de Isabel Cruz o Cruz Isabel, la madre que fue corrida a palos por Atanasio: la primera mujer del lugar que le dio un hijo*” (p.396). Ésta muere a manos de Atanasio, y es su hermano Lunero quien cría al niño. Con sólo trece años, Artemio huye de Cocuya tras matar accidentalmente a su tío Pedro Menchaca de tiro. En su huida a Veracruz, Lunero muere abaleado, dejando al joven solo y libre para tomar las riendas de su destino.

- Secuencia 12.<sup>a</sup>, episodio de (1889: Abril 9)

El último episodio cuenta brevemente el nacimiento de Artemio. Describe el parto de Isabel Cruz en una barraca, atendida por su hermano Lunero: “*Él recogido sobre sí mismo, en el centro de esas contracciones, él, con la cabeza oscura de sangre, colgando, detenido por los hilos más tenues: abierto a la vida, por fin. Lucero detuvo los brazos de Isabel Cruz o Cruz Isabel, su hermana*” (p.403)

Como ha podido apreciarse, la narración en tercera persona facilita la comprensión de la historia del protagonista. Para referir esos doce episodios, Artemio se vale del narrador tradicional. Pero normalmente ese narrador omnisciente es un tipo de narrador externo, no es un personaje de la historia como ocurre en este caso, sino alguien ajeno a ella. Con razón apunta Tejerina-Canal<sup>1</sup> que de este modo “*se gana fuerza dramática*”. Según él, “*seríamos espectadores, observaríamos como el narrador ausente; en éste se nos fuerza a creer, pues las noticias son de primera mano*”; Artemio, el narrador-protagonista, conoce a la perfección todos los detalles y entresijos de la historia que narra.

Recapitulando, el nivel « Él » se ubica en el mismo plano que el « Yo » y el « Tú »: en los tres niveles se trata de un discurso producido por la mente de Cruz. Si en el « Yo » Artemio nos entrega datos tanto de sus sensaciones internas como de lo que pasa en el exterior, en el « Tú » se zambulle en su más honda intimidad mental enjuiciando sus propios actos. Y para ofrecernos una imagen más completa de sí mismo, nos relata en el « Él » su historia personal en un contexto social, político, religioso, económico e histórico. De los tres niveles narrativos surge la identidad de Artemio.

#### **III.1.3.4. Tres niveles narrativos. Un solo personaje**

Como hemos dicho, existen en la novela tres niveles narrativos; pero el narrador que se esconde bajo esos niveles diferentes es el mismo, Artemio Cruz. Ese “*narrador, uno y trino*” tal como lo califica Tejerina-Canal<sup>2</sup>, presenta sus propias sensaciones y

---

<sup>1</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1987), op.cit., p. 96.

<sup>2</sup> Ibid., p. 94.

percepciones mediante la narración en primera persona. Seguidamente, y sin abandonar la primera persona, se dirige primero a un « Tú » y luego a un « Él », que en ambos casos no son personajes ajenos, dado que se refiere a sí mismo. El siguiente cuadro podría servirnos para poner en claro la “triplicación” de la instancia narrativa:

LAS TRES INSTANCIAS DE LA NARRACIÓN		
Pers. verbales	Narrador	Personaje
YO	1 <sup>ra</sup> pers.	1 <sup>ra</sup> pers.
TÚ	(1 <sup>ra</sup> pers.)	2 <sup>da</sup> pers. + narratario
ÉL	(impersonal)	3 <sup>ra</sup> pers.

### Cuadro 1. Las tres instancias de la narración

Fuente: Traducido de Ezquerro, M. (1983), « La mort comme temps total », *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*, Toulouse, Sacco, p. 51.

Es fácil observar, según este cuadro, que la primera y la tercera línea se remiten a situaciones narrativas muy frecuentes, la segunda línea, en cambio, presenta una forma de narrar bastante complicada: el narratario que puede identificarse con el personaje y constituir una instancia doble. Definitivamente, los niveles « Yo » y « Tú » no se diferencian fundamentalmente entre sí. En ambos se produce el desdoblamiento del personaje. Milagros Ezquerro<sup>1</sup> habla de un « Yo » que instaure una instancia doble narratario-personaje: “*JE-qui-parle et MOI-dont-je-parle*”, y un « Tú » que se desdoble estableciendo una instancia personaje-narratario: “*TOI-dont-je-parle et TOI-à-qui-je-parle*”. A través del monólogo interior, Artemio recrea sus últimas horas, recuerda acontecimientos del pasado y reflexiona sobre su vida. Cada uno de estos elementos tiene su lugar en uno de los dos niveles, pero no está ausente en el otro.

De acuerdo con González Boixo<sup>2</sup>, “*Si esa utilización del « tú » ya es rara en la narrativa, aún mucho más lo es la referencia a un « él » que, en realidad, es un « yo »*”. En apariencia, frente a la complejidad de los niveles « Yo » y « Tú », este nivel no es dificultoso. Se utiliza un narrador en tercera persona para relatar doce episodios de la

<sup>1</sup> Ezquerro, Milagros (1983), « La mort comme temps total », en *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*, Toulouse, Sacco, pp. 52-53.

<sup>2</sup> González Boixo, José Carlos, op.cit., p. 27.

vida de Artemio. Lo sorprendente y extraño es que ese narrador lo hace refiriéndose a sí mismo.

En suma, *La muerte de Artemio Cruz* está dotada de tres aparentes narradores principales y tres protagonistas que, en realidad, son uno solo: el « Yo » que nos cuenta su historia.

Para completar el entendimiento del “narrador trino” que Fuentes escoge, queremos aplicar a la novela algunas otras consideraciones teóricas de los críticos. Éstos, por lo general, están de acuerdo en señalar que las secuencias narradas por la voz « Yo » y « Tú » se las genera Artemio mientras agoniza. En términos de Gérard Genette<sup>1</sup>, la narración en estas secuencias se considera *homodiegética* porque el narrador está involucrado en el mundo narrado y narra la historia desde su participación en ella; más concretamente, es *autodiegética* porque se trata de un yo que es narrado por un yo que narra, es decir que Artemio, el narrador, protagoniza su propia historia.

Con respecto a las secuencias narradas por la voz « Él », las opiniones críticas difieren. Citando a Gerald W. Peterson, James Hussar<sup>2</sup> dice que estas últimas no le atañen a Artemio sino a un narrador *heterodiegético* porque, empleando sus palabras, “*incluyen información que Artemio no puede saber y porque evidencian un detallismo y una precisión matemática característicos de un autor omnisciente*”.

Esta perspectiva no es aceptada por el catedrático Hussar<sup>3</sup>, quien argumenta que ese narrador, contrariamente a lo que propone Peterson, “*comete múltiples errores matemáticos*” y por tanto no tiene control sobre toda la historia. Un buen ejemplo nos lo ofrece la secuencia 10.<sup>a</sup>, fechada el 31 de diciembre de 1955, en que el narrador, describiendo los pensamientos del protagonista a través de la técnica del estilo indirecto libre, indica que Artemio y su amante, Lilia, “*Ya van para ocho años de vivir juntos (...)*” (p.347). Sin embargo, en una secuencia previa, en la 6.<sup>a</sup>, datada el 11 de

---

<sup>1</sup> Genette, Gérard (1972), « Discurso del relato », en *Figuras III*. Trad. de Carlos Manzano (1989), Barcelona, Lumen, p. 283.

<sup>2</sup> Hussar, James (2012), « La breve agonía de Artemio Cruz: a propósito del tiempo narrativo en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes », *Confluencia*, n° 2, p. 76.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 76.

septiembre de 1947, los dos ya se conocen. Es decir, están juntos exactamente ocho años y 3 meses antes de la noche de fin de año de 1955. Este error matemático o “*este tipo de inconsecuencia*”, escribe Hussar<sup>1</sup>, “*sugiere un narrador falible y no omnisciente*”.

En consonancia con el análisis de Peterson, Britt-Marie Schiller<sup>2</sup> sostiene que las secuencias de « Él » no constituyen los recuerdos personales del protagonista, sino que se corresponden con informes públicos sobre su vida. Lo cierto es que en el texto no se concretan estas certezas porque aquellos episodios recordados por Artemio incluyen datos cuyo conocimiento le es exclusivo. Este punto de vista se apoya en Hussar<sup>3</sup> que tampoco se muestra convencido por la teoría de Schiller. El catedrático afirma que estas secuencias “*no corroboran, sino que desmienten, la percepción pública de Artemio como soldado heroico*”, por ejemplo, “*de hecho, su fama se debe en gran parte a la falta absoluta de testigos de su cobardía*”. En efecto, Artemio se encuentra solo en diferentes fragmentos que puntualizan su carácter traidor, maquinador e indigno. Baste, como muestra la secuencia 7.<sup>a</sup>, en la que se nos cuenta el comportamiento infame con que retrasa su fusilamiento a manos de los villistas el 22 de octubre de 1915.

En cuanto al argumento que el protagonista no tiene un conocimiento completo de los hechos y de los motivos y pensamientos no expresados de los diversos personajes y, por consiguiente, no puede saber ciertos detalles de las secuencias de « Él », Tejerina-Canal<sup>4</sup> hace constar que Artemio fabrica la historia de la muerte de su hijo, Lorenzo, en la Guerra Civil española. En la secuencia 9.<sup>a</sup>, que recrea el último día de la vida de este último, se centra en sus aventuras, peripecias y amores, “*todo ello es adornado por el narrador protagonizante con invenciones de cosecha propia, que ensalzan y justifican su propia actuación respecto a Lorenzo, su hijo*”, revela Tejerina-Canal<sup>5</sup>. No es ésta una afirmación gratuita, sino que tiene su base en el mismo texto, donde el Yo narrador-protagonista llega a confesar: “*inventó paisajes, inventó ciudades, inventó nombres y ya no los recuerdo*” (p. 337).

---

<sup>1</sup> Hussar, James, op.cit., p. 76.

<sup>2</sup> Cit. Ibid., p. 76.

<sup>3</sup> Ibid., p. 76.

<sup>4</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1987), op.cit., pp. 99-100.

<sup>5</sup> Ibid., p. 100.

Del mismo modo, Artemio es capaz de inventar hasta los pensamientos de su esposa, Catalina. Sirva de ejemplo el episodio de (1924: Diciembre 4), “*en que parece ofrecerse el diario íntimo de Catalina*”, comenta Tejerina-Canal<sup>1</sup>. Artemio se introduce en lo más profundo de los pensamientos de Catalina: “ « *Tenemos un hijo. Mi padre y mi hermano están muertos. ¿Por qué me hipnotiza lo pasado? Debería mirar hacia adelante. Y no sé decidirme. ¿Voy a permitir que los hechos, la suerte, algo fuera de mí decida por mí? Es posible. Dios. Espero otro hijo... »*” (p.210). A juicio de Tejerina-Canal<sup>2</sup>, “*Se concede a sí mismo ese narrador el más importante de los privilegios: el de la vista interior, e incluso el de la adivinación y la invención*”.

La teoría de Tejerina-Canal que Artemio es el único narrador de la novela es secundada por Stoopan y apoyada por varios indicios en el texto. Hemos señalado al principio de este apartado, la repetición con que se presentan algunos motivos. Hay ocasiones en que un motivo, por ejemplo, el recuerdo de Lorenzo puede ser enunciado por alguna de las voces en varias secuencias anteriores a su narración. “*En este caso concreto*”, indica Stoopan<sup>3</sup>, “*desde la primera intervención de la voz “yo”, por medio del estribillo que se repite incesantemente*”: “*cruzamos el río a caballo*”, estribillo previamente asociado con los niveles « Yo » y « Tú ». Su intercalación en el nivel « Él » resulta difícil de explicar a menos que Artemio sea responsable por él.

Es de notar también que el propio texto alude a una trinidad narrativa cuando el « Yo » se rompe en el reflejo de los vidrios del bolso de Teresa, convirtiéndose en un narrador proteico, con tres imágenes diferentes pero que refleja una sola persona, Artemio: “*era un rostro roto en vidrios sin simetría, con el ojo muy cerca de la oreja y muy lejos de su par, con la mueca distribuida en tres espejos circulares*” (p.116), tres narradores que se constituyen en portavoces de la personalidad de Artemio, y que producen la estructura trina de la novela.

---

<sup>1</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1987), op.cit., p. 98.

<sup>2</sup> Ibid., p. 99.

<sup>3</sup> Stoopan, María, op.cit., p. 80.

#### III.1.4. Estructura trina

Lo apuntado en los apartados anteriores sobre los niveles narrativos explica ya, en gran medida, cómo está estructurada la novela. Esta última, está contada a través de tres series de secuencias, en vez de capítulos propiamente dichos. El autor mexicano emplea las tres personas del singular como sistema estructurador del discurso, de modo que cada secuencia del mismo irá encabezado alternativamente por los pronombres « YO », « TÚ », « ÉL » y en este mismo orden. Cada una corresponde, además, a un tiempo diferente: el presente, el futuro y el pasado, respectivamente. En palabras de Fuentes<sup>1</sup>, crítico, en *La muerte de Artemio Cruz*, “*se trata de un diálogo de espejos entre las tres personas, entre los tres tiempos que forman la vida de este personaje duro y enajenado*”. Simplificando, podríamos esquematizar tal organización narrativa de la siguiente manera:

---

<sup>1</sup> Cit. Tejerina-Canal, Santiago (1990), « De élites sociales, narrativas y sexuales », en *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes. Un gigante de las letras hispanoamericanas*, Madrid, Ediciones Beramar, p.73.

ORGANIZACIÓN NARRATIVA	
<b>1</b> { YO TÚ ÉL : (1941: Julio 6)	<b>7</b> { YO TÚ ÉL : (1915: Octubre 22)
<b>2</b> { YO TÚ ÉL : (1919: Mayo 20)	<b>8</b> { YO TÚ ÉL : (1934: Agosto 12)
<b>3</b> { YO TÚ ÉL : (1913: Diciembre 4)	<b>9</b> { YO TÚ ÉL : (1939: Febrero 3)
<b>4</b> { YO TÚ ÉL : (1924: Junio 3)	<b>10</b> { YO TÚ ÉL : (1955: Diciembre 31)
<b>5</b> { YO TÚ ÉL : (1927: Noviembre 23)	<b>11</b> { YO TÚ ÉL : (1903: Enero 18)
<b>6</b> { YO TÚ ÉL : (1947: Septiembre 11)	<b>12</b> { YO TÚ ÉL : (1889: Abril 9)

### **Cuadro 2. Organización narrativa**

Fuente: Traducido y adaptado de Ezquerro, M. (1983), « La mort comme temps total », *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*, Toulouse, Sacco, p. 41.

El cuadro indica que la novela está contada como un gran esfuerzo retrospectivo, de atrás para adelante, pero no en orden lineal, sino de modo fragmentario, a través de las tres series de secuencias. Hemos visto hasta aquí lo que representan los tres protagonistas de las tres secuencias; en la primera, el « Yo » de Artemio agonizante es a la vez el protagonista y narrador, que en la segunda y tercera, como bien afirma Tejerina-Canal<sup>1</sup>, “*se retira de su papel de protagonista para ofrecérsenos a sí mismo en*

<sup>1</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1990), op.cit., p. 101.

*dos facetas y etapas diferentes de su vida y su personalidad, el « ayer » y el hoy de la inconsciencia del « Tú » y la memoria del pasado anterior del « Él »*”

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

YO despierto... Me despierta el contacto de ese objeto frío con el miembro. No sabía que a veces se puede orinar involuntariamente. Permanezco con los ojos cerrados. Las voces más cercanas no escuchan. Si abro los ojos, ¿podré escucharlas?... Pero los párpados me pesan: dos plomos, cobres en la lengua, martillos en el oído, una... una como plata oxidada en la respiración. Metálico todo esto. Mineral otra vez. Orino sin saberlo. Quizás –he estado inconsciente, recuerdo con un sobresalto- durante esas horas comí sin saberlo. Porque apenas clareaba cuando alagué la mano y arrojé –también sin quererlo- el teléfono al piso y quedé boca abajo sobre el lecho, con mis brazos colgando: un hormigueo por las venas de la muñeca. (p.115)

TÚ, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo. Sólo quisieras recordar, recostado allí, en la penumbra de tu recámara, lo que va a suceder: no quieres prever lo que ya sucedió. En tu penumbra, los ojos ven hacia adelante; no saben adivinar el pasado. Sí; ayer volarás desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959, en el vuelo regular de la Compañía Mexicana de Aviación que saldrá de la Capital de Sonora, donde hará un color infernal, a las 9 :55 de la mañana y llegará a México, D. F, a las 16 :30 en punto. (p.118)

ÉL pasó en el automóvil rumbo a la oficina. Lo conducía el chófer y él iba leyendo el periódico, pero en ese momento, casualmente, levantó los ojos y las vio entrar a la tienda. Las miró y guiñó los ojos y entonces el auto arrancó y él siguió leyendo las noticias que llegaban de Sidi Barrani y el Almein mirando las fotografías de Rommel y Montgomery: el chófer sudaba bajo la resolana y no podía prender la radio para distraerse y él pensó que no había hecho mal en asociarse con los cafetaleros colombianos cuando empezó la guerra en África (...). (pp.124- 125)

Las tres series de secuencias se disponen en doce partes, más una última incompleta con sólo dos secuencias: la del « Yo » que es de apenas cuatro líneas: “*YO no sé... no sé... si él soy yo... si tú fue él... si yo soy los tres... Tú... mí y vas a morir conmigo... Dios... Él... lo traje adentro y va morir conmigo... los tres que hablaron... Yo... lo traeré adentro y moriré conmigo... sólo...*” (p.404), y la última en la que el « Tú » se integra

con las otras voces: “ *los tres... moriremos... Tú... mueres... ha muerto... moriré* ” (p.405). Es decir, falta la secuencia que correspondería al « Él », y así, subraya Oviedo<sup>1</sup>, “ *el rompecabezas queda para siempre con una pieza menos; el enigma de Artemio no ha quedado resuelto del todo* ”.

En este rompecabezas o, mejor dicho, en esta estructuración extremadamente elaborada, se puede descubrir, como lo hace notar Shaw<sup>2</sup>, “ *una clara voluntad de arte* ” por parte de Fuentes. El orden de las varias secuencias narrativas y la relación que mantiene cada una con la obra en su conjunto responde, según Stoopen<sup>3</sup>, a la precisa intención del autor de crear tres tipos de estructura en la novela: Aquella que determina la voz « Yo » que, al evocar situaciones, personas e incidentes precisos, sugiere a las otras dos voces qué narrar. De este modo, se crea una sucesión de secuencias narradas, siempre en el mismo orden, por cada una de las tres voces, « Yo », « Tú » y « Él ».

La segunda estructura concierne las tres voces narrativas. Cada una tiene una estructura particular. En la voz « Yo » se sigue una cronología lineal. En cambio, la voz « Tú » que es un discurso intermedio entre la voces « Yo » y « Tú », “ *constituye* ”, sostiene Stoopen<sup>4</sup>, “ *una pausa entre las dos cronologías manejadas en esta novela: la del presente del «yo» y la del pasado del «él»* ”. Esta última voz concibe el mundo de la ficción y da sentido al monólogo de la primera voz y a las reflexiones y desviaciones de la voz « Tú ».

Por último, hay una estructura global, que implica la comprensión de la historia narrada. Permite encadenar los hechos entregados de forma inconexa y en desorden cronológico, y descubre la causalidad que existe entre ellos. Con esta estructura -que es el resultado del esfuerzo realizado por el lector a lo largo de la lectura y que se completa al finalizar la obra-, se construye el personaje y su historia y, se revelan los grandes motivos de la novela, que son, como bien señala Oviedo<sup>5</sup>, “ *la máscara y el rostro tras la historia* ”.

---

<sup>1</sup> Oviedo, José Miguel (2012a), op.cit., p. 308.

<sup>2</sup> Shaw, Donald. L., op.cit., p. 114.

<sup>3</sup> Stoopen, María, op.cit., pp. 71-72.

<sup>4</sup> Ibid., p. 71.

<sup>5</sup> Oviedo, José Miguel (2012a), op.cit., p. 306.

*mexicana, la autenticidad y la traición de la promesa revolucionaria*". Se trata del « Yo »-Artemio que nos ofrece su propia vida con una perspectiva histórica *artemiana*.

### III.1.5. La Revolución Mexicana en el transfondo novelesco

Si bien en *La muerte de Artemio Cruz* no se recrea propiamente un hecho histórico, los abundantes datos históricos que proporciona sirven para trazar con bastante detalle la historia del México contemporáneo. El contexto en el cual actúa Artemio tiene correspondencia con la ocurrencia histórica. González Boixo<sup>1</sup> destaca dos aspectos que se fusionan en el personaje: *“la peripecia personal, intransferible, que convierte a un personaje novelesco en creíble, y su situación en un contexto histórico determinado”*. Y lo apreciable es que ambos aspectos, concluye el autor, *“se explican mutuamente y permiten el desarrollo armonioso de la trama novelesca”*.

La etapa histórica que adquiere mayor relieve en la novela es la de la Revolución Mexicana, tal como afirma Harss<sup>2</sup>: *“La historia de Artemio, que abarca varias décadas y proyecta su sombra por todo un país, es la de la Revolución Mexicana. Artemio creció con ella, floreció con ella, y con ella decayó”*. Fuentes<sup>3</sup> nos ofrece la historia personal de Artemio enmarcándola en el escenario del hecho social, político y cultural más importante del siglo XX para el pueblo mexicano. Dice el autor: *“Fue un intento -el mayor de nuestra historia- de reconocer la totalidad cultural de México, ninguna de cuyas partes era sacrificable”*. En su novela realiza constantes comparaciones entre biografía e historia hasta llegar, indica Tejerina-Canal<sup>4</sup>, *“a la ecuación de ambas en la identidad de Artemio con la revolución misma”*. Y esto es lo que más nos interesa aquí: cómo conjuga Fuentes una parte biográfica de su personaje central y otra parte histórica, pero no podemos tratarlo sin hacer siquiera una breve referencia al proceso revolucionario.

La Revolución Mexicana que se inició en 1910 es el primer gran levantamiento popular que se produce en América Latina durante el siglo XX. Se inició con el Plan de San

---

<sup>1</sup> González Boixo, José Carlos, op.cit., p. 79.

<sup>2</sup> Harss, Luis, op.cit., p. 367.

<sup>3</sup> Cit. González Boixo, José Carlos, op.cit., p. 80.

<sup>4</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1990), op.cit., p.77.

Luis de Potosí<sup>1</sup> decretado por Francisco Madero<sup>2</sup>, el cual era apoyado por la clase obrera y campesina para poner fin al régimen dictatorial de Porfirio Díaz<sup>3</sup>. El objetivo inicial era transformar el sistema político y social de un país “*en manos de una próspera burguesía, con ideales y gustos europeizantes*”, escribe Oviedo<sup>4</sup>, “*indiferente a la tremenda desigualdad en la que vivía la masa campesina, cuyo trabajo contribuía precisamente a esa riqueza*“, pero a medida que transcurrió el tiempo se convirtió en una guerra civil. Como señala Carlos Malamud<sup>5</sup>, “*las diferencias regionales sobre las que descansan los muchos méxicos permiten hablar de varias revoluciones: agraria, social, indígena, obrera o burguesa; y hablar de varias revoluciones implica aludir a distintos proyectos revolucionarios*”. Así, lo que en principio comenzó como una sedición contra el orden establecido, derivó luego a un enfrentamiento bélico interno. Las contradicciones políticas de las distintas fuerzas revolucionarias provocaron desunión, separación y lucha entre sí. Una lucha intestina y fraternal que terminó alterando el orden social, político y económico del país.

Esta reseña, siendo concisa y a todas luces incompleta, sugiere no obstante algo fundamental: la Revolución de 1910 fue un hecho determinante para México; marcó un cambio profundo en la vida de una sociedad que buscaba y necesitaba una transformación en todas sus estructuras. Como Oviedo<sup>6</sup> acerta a resumir, fue

más que un proceso revolucionario, un estallido pasional, una ciega respuesta a los enigmas de la historia, un huracán que arrasó con todo y confundió a los héroes con los villanos. Mostró lo mejor y lo peor de México, pero nos dio al fin su *verdadero rostro*, oculto bajo las capas de maquillaje del porfirismo y de otras fórmulas políticas que habían ignorado lo que era: un país indígena, rural, ligado a tradiciones ancestrales, atrapado por sus propias desigualdades sociales y económicas. La Revolución abrió las compuertas que encerraban al mexicano en un oscuro anonimato y liberó sus energías en un campo —el político— donde casi

---

<sup>1</sup> Documento político promulgado por Francisco I. Madero que declaraba ilegal la elección presidencial de 1910 en la cual Porfirio Díaz resultó ganador y convocaba a la población en México a sostener el ideal de sufragio efectivo, no reelección, mediante el levantamiento armado.

<sup>2</sup> Político mexicano cuyo pronunciamiento contra el régimen de Porfirio Díaz desencadenó la Revolución Mexicana. Ganó las presidenciales en 1911, pero poco más de un año después, en 1913, fue traicionado y asesinado.

<sup>3</sup> Militar, político y dictador mexicano. Ejerció el cargo de presidente de México en siete ocasiones. De su nombre procede la designación de todo un periodo de la historia moderna de México: el Porfiriato (1876-1911).

<sup>4</sup> Oviedo, José Miguel (2012b), *op.cit.*, p. 150.

<sup>5</sup> Malamud, Carlos (2010), *Historia de América*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., p. 390.

<sup>6</sup> Oviedo, José Miguel (2012b), *op.cit.*, p. 152.

nunca habían cumplido un papel protagónico; era natural que hubiese manifestaciones de odio y violencia gratuita. Pero la gran conquista fue recuperar para el país, en medio de un baño de sangre y venganzas políticas, su propia identidad perdida.

Evidentemente, el aspecto espiritual de esa reconquista también estaba presente; en seguida, la Revolución se transformó en un fenómeno cultural, pues “*la afirmación nacional que trajo consigo suponía una revaloración de ciertas esencias profundas del espíritu creador de la comunidad*”, postula Oviedo<sup>1</sup>. Más allá de la lucha armada, de la política y de lo económico, la Revolución trascendió, asimismo, en el plano cultural propiciando cambios y aperturas en el pensamiento. En consecuencia, el escritor cumplía una función revolucionaria, y a la vez contribuía a conquistar por fin una identidad para México.

Ahora bien, ¿por qué el tema de la Revolución Mexicana es abordado por Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*? La respuesta es obvia. Fuentes forma parte de los escritores cuyo compromiso político está integrado en su obra. “*Todo surge de su gran preocupación por su país, de un intento de comprender su pasado y su presente para poder reconocerse en un futuro*”, alega González Boixo<sup>2</sup>. De hecho, nunca ha mostrado miedo al cuestionar a su país, y siempre ha sido comprometido con la realidad de su tiempo. Así lo reflejan las palabras de Francisco Javier Ordiz Vásquez<sup>3</sup>:

nada más erróneo que la pretensión de identificar a Fuentes con la clásica figura del escritor comprometido o panfletario; su visión del mundo no comulga con límites estrictos o planteamientos maniqueos, y su notable independencia de criterio le lleva a criticar todo tipo de injusticias sea cual fuere el lugar donde se produzcan.

En palabras de Colchero Garrido<sup>4</sup>, su obra se inserta en el periodo llamado “*Convirtiéndonos en amos de nuestra propia casa*” ubicado en los años cincuenta, y al que pertenecen otros escritores mexicanos, conocidos y valiosos como son Agustín

---

<sup>1</sup> Oviedo, José Miguel (2012b), op.cit., p. 152.

<sup>2</sup> González Boixo, José Carlos, op.cit., p. 79.

<sup>3</sup> Ordiz Vásquez, Francisco Javier (1987), « Carlos Fuentes: biografía personal e intelectual », en *Carlos Fuentes. Premio « Miguel de Cervantes » 1987*, Barcelona, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura, p. 62.

<sup>4</sup> Colchero Garrido, María Teresa, op.cit., p. 96.

Yáñez, Juan Rulfo y Octavio Paz. Obra basada en la indagación en las raíces y en los mecanismos sociales y políticos de México y, que se caracteriza por tener una visión aguda y crítica del sistema mexicano que prevaleció tras la Revolución.

En *La muerte de Artemio Cruz* queda claro desde el principio que Fuentes toma la Revolución Mexicana como escenario para desde allí construir una narración ficticia o, como expresa Colchero Garrido<sup>1</sup>, “*ficcionaliza la historia de lo que fue la Revolución*”. En ella quiso hacer un retrato de los males de México, y para ello creó a Artemio, un hombre que encarna el mal, un prototipo de los nuevos ricos que se forjaron a golpe de engaños y subterfugios tras la Revolución. Artemio, “*prototipo del chingón enriquecido por sus pocos escrúpulos y su pertenencia casual al bando triunfante en la revolución, se erige en símbolo genuino de los ciclos repetidos de la historia del país*”, argumenta Ordiz Vásquez<sup>2</sup>. Por eso son tan profundas estas palabras:

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. (p.155)

Sin embargo, *La muerte de Artemio Cruz* “*no es por cierto, ni quiere ser, una novela política. Tampoco es una novela polémica. Pero sí refleja, a veces terminantemente, la filosofía política y social de uno de los autores más “comprometidos” de la nueva generación*”, arguye Harss<sup>3</sup>. “*Su visión es panorámica. Pero en este caso el panorama es mental. El ojo de la cámara mira para dentro, enfocando la conciencia del protagonista, que revive su vida y, por extensión, la del México moderno, en su lecho de muerte*”, concluye el autor. Esto es, Fuentes expone en la novela, a través de las rememoraciones de Artemio, un pasado a la vez individual y colectivo para en él descubrir, los orígenes de una revolución traicionada. Así, lo encontramos en Luis Leal<sup>4</sup>, “*que considera La muerte de Artemio Cruz el escenario de la nación y el protagonista, un hombre inconsciente, simbólico del revolucionario sin ideales*”. En este sentido pueden interpretarse las palabras que dice Gonzalo Bernal a Artemio, una vez enterado de su ejecución:

---

<sup>1</sup> Colchero Garrido, María Teresa, op.cit., p. 96.

<sup>2</sup> Ordiz Vásquez, Francisco Javier op.cit., p. 53.

<sup>3</sup> Harss, Luis, op.cit., p. 367.

<sup>4</sup> Cit. Colchero Garrido, María Teresa, op.cit., p. 97.

Una revolución empieza a hacerse desde los campos de batalla, pero una vez que se corrompe, aunque siga ganando batallas militares ya está perdida. Todos hemos sido responsables. Nos hemos dejado dividir y dirigir por los concupiscentes, los ambiciosos, los mediocres. Los que quieren una revolución de verdad, radical, intransigente, son por desgracia hombres ignorantes y sangrientos. Y los letrados sólo quieren una revolución a medias, compatible con lo único que les interesa: medrar, vivir bien, sustituir a la élite de don Porfirio. Ahí está el drama de México. (p.291)

Esta cita es tan explícita como elocuente: ilustra sobre la Revolución traicionada, la Revolución que se corrompe en los comienzos mismos. Lo que en principio comenzó como una lucha en la que los mexicanos pugnaron para establecer condiciones de igualdad ante un régimen –el porfirista– que los había mantenidos dominados y marginados, fue perdiendo su carácter homogéneo para convertirse en una serie de conflictos internos, protagonizados por distintos jefes políticos y militares.

Como ya hemos comentado, la novela comienza con Artemio postrado ante la muerte inminente. Éste rememora los doce episodios más significativos de su vida, que se convierten a su vez en un paradigma de la historia del país. Su estado *post mortem* le otorga una resonancia trágica a la vez que necesaria al relato: “*es el juicio final de la Historia cuando la larga y compleja carrera de este hombre ha llegado a su fin y todo es irrevocable*”, infiere Oviedo<sup>1</sup>. Artemio es el símbolo de un proceso histórico fatalmente marcado por la traición en todas y cada una de las áreas de la vida. A través de él, agrega Oviedo<sup>2</sup>, “*Fuentes juzga a toda una época (...), a todo el proceso revolucionario y, en efecto, a todo un país. Artemio Cruz es el emblema de la promesa y el fracaso de la historia mexicana moderna, de lo que pudo ser y no fue*”. En suma, el relato de Artemio es una historia de muerte, es decir, la Historia de México.

Todos los episodios rememorados de la vida adulta de Artemio tienen como punto común algún acto de traición; traiciones que cobran valor histórico por la implicación del personaje en los acontecimientos importantes de la vida nacional. El movimiento revolucionario es el acontecimiento histórico nuclear. La novela está empapada en él desde sus antecedentes hasta sus consecuencias. A continuación presentamos una lista

---

<sup>1</sup> Oviedo, José Miguel (2012a), op.cit., p. 306.

<sup>2</sup> Ibid., p. 306.

que comprende los sucesos de la Revolución -relatados o mencionados- a que corresponden los episodios históricos de la novela:

1876-1911: Dictadura de Porfirio Díaz (Secuencia 11.<sup>a</sup>, episodio de 1903).

1911-1913: Revolución maderista. Presidencia de Francisco Madero, iniciador de la Revolución. Contrarrevolución huertista. Muerte de Madero (Secuencia 3.<sup>a</sup>, episodio de 1913).

1912: Referencia a Pascual Orozco, iniciador de la rebelión junto a Madero, aunque se sublevó contra él este año; lo acusó del incumplimiento del Plan de San Luis (Secuencia 7.<sup>a</sup>, episodio de 1915).

1913: Referencias a líderes revolucionarios: Ramón F. Iturbe, Lucio Blanco, Rafael Buelna (Secuencia 7.<sup>a</sup>, episodio de 1915).

1913-1914: Presidencia de Victoriano Huerta; participó en el asesinato de Madero. Segunda etapa revolucionaria contra Huerta. Dimisión de Huerta (Secuencia 3.<sup>a</sup>, episodio de 1913).

1915: Referencia a la batalla contra los villistas. Derrota de Pancho Villa, combatido por Carranza y Obregón (Secuencia 7.<sup>a</sup>, episodio de 1915).

1911-1919: Emiliano Zapata, asesinado en 1919. Plan de Ayala de 1911. (Secuencia 7.<sup>a</sup>, episodio de 1915).

1919: Referencia al general Pablo González, autor intelectual del asesinato de Zapata (Secuencia 7.<sup>a</sup>, episodio de 1915).

1917-1920: Presidencia de Venustiano Carranza (Secuencia 2.<sup>a</sup>, episodio de 1919).

1920-1924: Presidencia de Alvaro Obregón (Secuencia 5.<sup>a</sup>, episodio de 1927).

1924-1928: Presidencia de Plutarco Alías Galles (Secuencia 5.<sup>a</sup>, episodio de 1927).

1926-1929: Rebelión de los cristeros. Fusilamiento del Padre Pro en 1927 (Secuencia 5.<sup>a</sup>, episodio de 1927).

1934-1940: Presidencia de Lázaro Cárdenas (Secuencia 1.<sup>a</sup>, nivel « Tú »).

Como puede apreciarse, en *La muerte de Artemio Cruz* Fuentes nos conduce por las entrañas de la Revolución. En ella nos ofrece una visión desalentadora del México contemporáneo: una visión que revela el auténtico rostro del país, marcado por la corrupción o la pérdida de los ideales revolucionarios. El tono crítico y comprometido

de su discurso se conjuga con una profunda preocupación por los problemas de su historia, su identidad y su realidad social. Según Fuentes manifiesta, la Revolución debe entenderse no como un mero cambio de sistema, sino como el paso a un estado distinto del ser humano. Artemio es por esa razón, en alguna manera, el símbolo de la frustración de México que es fundamental trascender.

### III.1.6. Funcionalidad de los personajes

La vida y la muerte de Artemio son el reflejo no sólo del México revolucionario, sino también del México que quedó después de la Revolución. Los paralelismo y las equivalencias que nos ofrece la obra son, respectivamente, pertinentes y exactas: su amor por Regina, que le causa aflicción en el recuerdo, coincide con el entusiasmo de su periodo revolucionario; su matrimonio de conveniencia, con la paralización de la Revolución institucionalizada; la participación de su hijo Lorenzo en la Guerra Civil Española late en él brevemente el ideal revolucionario, y esto concuerda con el periodo presidencial de Cárdenas en México. Pero este ideal pronto se apaga con la muerte de Lorenzo. Artemio está abatido y pierde cualquier motivación en su vida. *“Ahora hasta el fin de sus días, que ya son contados”*, indica Harss<sup>1</sup>, *“no le queda más que gozar del fruto amargo de sus inversiones, seguir acumulando riquezas y envenándose a sí mismo y a los que lo rodean, esperando su muerte, que cerrará un capítulo de la historia mexicana”* y abrirá una incógnita: ¿Qué ocurrirá después de Artemio?

Artemio representa al México oligárquico, donde existe un nuevo sistema político creado para unos cuantos. Él es el prototipo de la manera en que se acumularon muchas y vastas fortunas antes y después de la Revolución. Para alcanzar el poder, es caracterizado con los siguientes rasgos: el engaño, que su hija Teresa le reprocha hasta poco antes de su hora final: *“Déjalo, mamá. ¿No ves que se está haciendo?”* (p.117); la cobardía, que él mismo reconoce: *“Tú te sentirás orgulloso de ti mismo, sin demostrarlo. Pensarás que has hecho tantas cosas cobardes que el valor te resulta fácil”* (p.119); la corrupción, para consolidar su posición política: *“El viaje a Sonora lo habrás hecho en automóvil (...) porque algunos personajes del gobierno habrían pensado ponerse muy pesados y tú deberías recorrer todo ese camino a fin de asegurarte de la lealtad de esa cadena de funcionarios a los que has comprado”*

---

<sup>1</sup> Harss, Luis, op.cit., p. 368.

(pp.119-120 ; el ardid, que utiliza para engañar y lograr sus objetivos: “*Préstamos a corto plazo y alto interés a los campesinos del Estado de Puebla, al terminar la Revolución; (...) manejo de la bolsa de valores para inflarlos, deprimirlos, vender, comprar a tu gusto y utilidad*” (p.122); el abuso, de campesinos para apropiarse de sus tierras y de Don Gamaliel, a quien arrebató sus posesiones y su antiguo poder y privilegios: “*promete dar préstamos a todos los campesinos, a un interés mucho más bajo que el impuesto por Don Gamaliel y se atreve, además, a proponer que los derechos del viejo hacendo pasen gratuitamente a sus manos, con la promesa de reembolsarle la cuarta parte de lo que logre recuperar*” (p.154); la crueldad, cuando manda suprimir a los enemigos políticos: “*el grupo de caballería descendió las laderas escarpadas con dificultad, y los cañones, desde la vía, empezaban a disparar sobre los pueblos que se suponían ocupados de nuevo por los federales*” (p.177); la malevolencia, cuando recurre a la columnia contra otros negociantes: “*metes unos cuantos chismes en tu columna hablando del inminente divorcio de nuestro prohombre. Muy suavcito, no más para que se nos asuste*” (p.191); ... Es, en pocas palabras, el prototipo del gran chingón.

Atrevido, oportunista, engañoso, corrupto, traidor, cruel, entre una infinidad de calificativos más, Artemio destruye todo lo que le rodea, en su búsqueda afanosa de poder e influencia, así en su delirio dice para sí:

¿Quién no será capaz, en un solo momento de su vida –como tú- de encarnar al mismo tiempo el bien y el mal, de dejarse conducir al mismo tiempo por los hilos misteriosos, de color distinto, que parten del mismo ovillo para que después el hilo blanco ascienda y el negro descienda y, a pesar de todo, los dos vuelvan a encontrarse entre tus mismos dedos? (p.139)

Artemio es ese México sin alma, al que le da igual tener una, aun en ocasiones recuerda la época en que tenía una, como la de su idilio amoroso con Regina, la única mujer que realmente lo quiso y quien la asocia a otro mundo “*soñado, en el que sólo él y su amor tenían derecho a la vida*” (p.). En tal sentido Rosario Castellanos<sup>1</sup> afirma:

Las almas puras con las que alguna vez entró en contacto (Regina, Laura) son sombras que el olvido y la muerte relegan a fondo cada vez más borroso. La única instancia que se yergue ante él como un reproche es la de su hijo que muere

---

<sup>1</sup> Cit. Colchero Garrido, María Teresa, op.cit., p. 102.

defendiendo a la causa republicana en la guerra española y cumple así la parte española y cumple así la parte de destino que Artemio Cruz rechazó.

Artemio que puede en un solo momento de la vida, encarnar al mismo tiempo el bien y el mal, “*es un personaje*”, declara Fuentes<sup>1</sup>, “*que muy fácilmente se clasifica en México, dada nuestra tendencia al blanco y negro, en el negro. Mi intención, y sobre todo la intención que fue ganando cuerpo a medida que escribía la novela, era que no había tal cosa. Artemio es su héroe y su antihéroe*”.

Es indiscutible que Fuentes ha logrado una caracterización ampliamente compleja del personaje central como para darle presencia e individualidad. Artemio es aquel personaje que va caracterizándose según transcurre la acción. Es decir, evoluciona a través de sus vivencias. Dispone de toda la novela para él solo y puede extenderse y ensancharse sin restricciones. Es cierto que su vida no se nos muestra en toda su expresión. Pero dentro del marco de lo que es, llega a experimentar una gran evolución con relación a su estado inicial, y al final, se conoce mejor que el comienzo. “*No es el soldadito de plomo de la literatura naturalista que entra por todas partes a los balazos*”, advierte Harss<sup>2</sup>, “*tiene otras dimensiones. Es, simultánea o sucesivamente, cruel y cariñoso, astuto y cándido, ignominioso y admirable, terco, taciturno y conmovedor*”. Sólo los personajes *redondos*<sup>3</sup> son capaces de sorprendernos así, y de una manera convincente. Si Artemio ha vivido vertiginosamente trampeando a personas, también en el momento de saldar sus deudas con ellas, es capaz de reflexionar, de reconocer sus culpas y de criticar a sí mismo. Se ve como es: el revolucionario, el corrupto, el rico, el cruel, el enamorado, el pesaroso, y esa conciencia de los hechos es lo que da a sus experiencias valor, fuerza y repercusión. Artemio es, según muy acertadamente observa Harss<sup>4</sup>, “*el criminal que vuelve a la escena del crimen, humanizándose al asumir plenamente su tragedia*”. En su lecho de muerte, arrepentido,

---

<sup>1</sup> Cit. Harss, Luis, op.cit., p. 368.

<sup>2</sup> Cit. Ibid., p. 369.

<sup>3</sup> Los críticos distinguen entre personajes *planos* y personajes *redondos* o *esféricos*. Los primeros son aquellos descritos mediante un elemento característico básico que les acompaña durante toda la obra. Este tipo de personaje no altera su comportamiento y, por lo tanto, sus actos y actitudes no sorprenden al lector. Los personajes redondos son aquellos que van caracterizándose a medida que transcurre la acción, evolucionando de forma natural a lo largo del relato. Ofrecen gran complejidad que hace que, muchas veces, el lector quede sorprendido por sus reacciones ante los acontecimientos.

<sup>4</sup> Harss, Luis, op.cit., p. 369.

comprende –pero ya es tarde- cómo falló sus pasos y qué diferente hubiera sido su vida si la codicia y el afán de poder no lo hubieran cercado:

Dios, Dios, Dios... basta repetir mil veces una palabra para que pierda todo sentido y no sea sino un orsario... de sílabas... huecas... Dios, Dios... qué secos mis labios... Dios, Dios... ilumina a los que se quedan... hazlos pensar en mí de vez... en cuando... haz que mi memoria... no se pierda... pienso... pero no los veo bien... no los veo... hombres y mujeres en duelo... se rompe ese heuvo negro... de mi mirada y veo... que siguen viviendo... regresan a sus trabajos... ocios... intrigas... sin recordar... al pobre muerto... que escucha las paletadas de tierra... mojada... sobre el rostro... el avance sinuoso... sinuoso... sinuoso... sí... lujurioso... de esos gusanos... la garganta... me gotea como un mar... una voz perdida que... quiere resucitar... resucitar... seguir viviendo... continuar la vida donde se cortó la otra... muerte... no... volver a empezar desde el principio... resucitar... volver a nacer... resucitar... Volver a decidir... resucitar... volver a escoger... (pp. 363-364).

Hay que tener presente que Fuentes ha escogido cuidadosamente el nombre del personaje relacionándolo con la cruz de Cristo. Desde el punto de vista de Rocío Domínguez de Ortégón<sup>1</sup>, “*Artemio está arrastrando la cruz de su conciencia, arrepentido de la perversión en que ha vivido*”. Para ella, el nombre completo tiene un significado preciso: Artemio, significa habilidad y Cruz, aflicciones. Fusionando los dos nombres tenemos una respuesta: “*La habilidad de un corrupto ante las aflicciones de un país que juntos los lleva a la muerte*”.

De esta manera se puede llegar a la conclusión que Artemio es el representante del lado oscuro de un proceso revolucionario que inevitablemente repercutió en el México postrevolucionario. Artemio es el prototipo de una oligarquía a la que sólo le importa el dinero y la posición social, una oligarquía que se encargó de manejar el país sin importarle si perjudica o no al pueblo. Como lo hace notar Tejerina-Canal<sup>2</sup> el personaje de Artemio

encarna el punto de vista monolítico, sin escrúpulos y decididamente masculino de la clase dirigente, lo que se nos muestra como problema endémico de un México siempre gobernado por una « élite de poder »: de Moctezuma a Cortés, de Santa Anna a Porfirio Díaz, de Irineo a Atanasio y a Gamaliel y a Artemio. El imperio de

---

<sup>1</sup>Domínguez de Ortégón, Rocío (1990), « Corrupción, revolución, imposición: *La muerte de Artemio Cruz* », en *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes. Un gigante de las letras hispanoamericanas*, Madrid, Ediciones Beramar, p. 83.

<sup>2</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1990), op.cit., p.75.

Artemio en el punto de vista puede tomarse, pues, por una metáfora de este dominio absoluto sobre su mundo.

Un dominio que lo ejerce mediante el perjuicio de los intereses de los menosfavorecidos o de los personajes que son sometidos por él. El heredero de sus negocios, Reynaldo Padilla, su secretario personal y una de las pocas personas en las que verdaderamente confía: *“Hombre de confianza, este Padilla. Claro que merece mi confianza. Claro que merece buena parte de mi herencia y la administración perpetua de todos mis bienes. Quién sino él. Él lo sabe todo. (...) Tengo que pagarte bien. Te heredo mi reputación”* (p.135) no parece simbolizar el futuro; más bien, habría que pensar en él como en el administrador de una fortuna, cuyo gozo será únicamente para los herederos del protagonista: *“No se preocupen: existe un papel escrito, timbrado, levantado ante notario; no olvido a nadie”* (p.301). Acorde con González Boixo, *“quien sí parece encarnar el nuevo ciclo que se abre después de Cruz es Jaime Cabellos”*, representante de una nueva generación que es muy decidido para perpetuar la oligarquía de sus padres que, como Artemio, se hicieron ricos tras la Revolución. Se puede apreciar que el proceso de la historia de México es visto como ciclo repetido, implicando una forma de cambio convulso que al final se convierte en algo sumamente trágico. Esto se compendia en los pensamientos del viejo Bernal: *“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”* (p.155). También se puede apreciar que hay un deseo de que el ciclo se rompa. Artemio contesta con un desdén flagrante a Jaime, señalándole la debilidad de su generación: *“Llega usted al final del banquete, amigo. Apresúrese a recoger las migajas (...) -Me moriré y me dará risa (...) -...y me dará risa pensar (...) -...mantener vivo un mundo para el que no tienen tamaños (...) - ... y ustedes.... Ya no tienen lo que hace falta...”* (pp.360-361).

Así, Artemio se erige en el prototipo del gran chingón, símbolo de los ciclos repetidos de la historia del México. A esta situación, Fuentes ofrece un posible remedio. Para él, el mexicano ha de conocerse a sí mismo, y ello supone la necesidad de bucear en las profundidades de su propia historia y de romper la fatal “dialéctica de la chingada”<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> La chingada está relacionada con el verbo chingar, también de uso intensivo en México como palabra malsonante, y tal vez ofensiva (Chingar es el verbo más usado por los mexicanos. Aunque es considerada una mala palabra, depende del contexto para ofender a alguien).

matémosla: matemos esa palabra que nos separa, nos petrifica, nos pudre con su doble veneno de ídolo y cruz. (...) La chingada, hijos de la chingada, la chingada que envenena el amor, disuelve la amistad, aplasta la ternura, la chingada que separa, la chingada que destruye, la chingada que emponzoña. (pp.245-246)

Pero además de simbolizar parte de la historia de México, Artemio es un personaje que interviene en el marco de la ficción narrativa, y en la cual el autor se oculta para que este último se haga presente. Artemio es quien define tanto sus actos propios como los de los demás personajes a través de sus tres facetas como narrador. Éstos en su mayoría son presentados como personajes *planos* porque a lo largo de la novela no manifiestan ningún cambio significativo en su personalidad. Los personajes *planos*, dice Edward Morgan Foster<sup>1</sup>, “*en su forma más pura se les construye en torno de una sola idea o cualidad: cuando hay más de un factor en él, comienza a aparecer la curva que lleva al personaje esférico*”. En cuanto a los personajes esféricos, Foster<sup>2</sup> se expresa de ellos así: “*la prueba de un personaje esférico consiste en averiguar si es capaz de sorprender de manera convincente. Si nunca sorprende, es plano. Si no convence, es plano y pretende ser esférico*”. En *La muerte de Artemio Cruz*, sólo algunos de ellos adquieren esfericidad en la mente de Artemio moribundo o en las secuencias narradas por « Él ». En este sentido desempeñan la función de crear el ambiente de muerte anunciado por el estado agónico del protagonista y llevar a cabo las acciones que el caso requiere y la posición económico-social que ocupan exige; a más de ser las personas que ayudan a que Artemio pueda o no conseguir sus objetivos y por consiguiente, a conformar el mundo que logró construir, “*el nuevo mundo surgido de la guerra civil*” (p.155).

Precisamente, este “nuevo mundo” no se conforma solo, sino a través de un pacto con el antiguo orden, aquí representado por el matrimonio de Artemio con Catalina. “*Así, el resultado de una revolución hecha en el nombre y con la sangre de todo el pueblo mexicano termina en un pacto entre una nueva clase media y la vieja oligarquía, que mantiene sometida a la masa de ese pueblo*”, sentencia John H. Sinnigen<sup>3</sup>. Los Bernal

---

<sup>1</sup> Foster, Edward Morgan (1927), *Aspectos de la novela*. Trad. de Lorenzo, Guillermo (1990), Madrid, Debate, p. 92.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>3</sup> Sinnigen, John H. (1983) « El desarrollo combinado y desigual en “La muerte de Artemio Cruz” », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 394, p. 700.

que se han enriquecido al amparo de las leyes liberales de Juárez<sup>1</sup> y en la época de Porfirio Díaz, acumulando propiedades anteriormente poseídas por la iglesia, que a su vez caen en las garras de Artemio bajo la falsa bandera de la reforma agraria revolucionaria. Así es Artemio y así es su nuevo mundo, un mundo que exige que se enmascaren, los que quieren mejorar su suerte.

Líneas arriba nos hemos referido a los grandes motivos de la novela, que son la máscara y el rostro de la Revolución. Ciertamente, la imagen de la máscara recurre durante toda la obra. La asume el propio Artemio y demás personajes de la historia. Se nota, por ejemplo, en la expresión apenada que tienen todos los que rodean al moribundo o en las caras sonrientes de los invitados a la fiesta de año nuevo de 1955. A juicio de Sinnigen<sup>2</sup>, *“Todos los participantes en este juego saben lo que hacen; al asumir sus máscaras, están obedeciendo a una necesidad socio-económica”*. Pues, *“Sus actitudes fingidas y sus mentiras facilitan el pacto entre la nueva clase media y la antigua clase terrateniente, que establece las bases de la futura clase dominante”*. Como cuando se presenta Artemio en la casa de don Gamaliel:

La ironía de ser él quien regresaba a Puebla, y no el fusilado Bernal, le divertía. Era, en cierto modo, una mascarada, una sustitución, una broma que podía jugarse con la mayor seriedad ; pero también era un certificado de la vida, de la capacidad para sobrevivir y fortalecer el propio destino de los ajenos. (p.149)

Artemio sabe que es imperativo participar en esta mascarada para sobrevivir. Don Gamaliel y Catalina también asumen máscaras. El viejo usa *“la máscara de dulzura patenal”* (p.144), y actúa como si todo pasara naturalmente en su primer encuentro con el que será su yerno. Catalina, aunque menos acostumbrada *“a fingir con naturalidad”* (p.145), acepta el destino trazado por su padre. Ambos no tienen más remedio que aceptar *“la nueva realidad que implica esta mascarada, porque si no lo hicieran, la posición de la familia se perdería”*, como bien señala Sinnigen<sup>3</sup>. Lo cierto es que el cambio de las reglas de juego requiere jugadores que sepan jugar con las nuevas. Don Gamaliel deja claro que ya no es capaz de jugar según las reglas posrevolucionarias del juego; reconoce que (aludiendo a Artemio): *“Este hombre puede salvarnos. Cualquier*

---

<sup>1</sup> Benito Pablo Juárez García fue presidente de México, a quien se deben las primeras medidas secularizadoras de corte liberal del Estado mexicano.

<sup>2</sup> Sinnigen, John H., op.cit., p. 700.

<sup>3</sup> Ibid., p. 700.

*otra consideración sale sobrando...*” (p.157). Y siempre se ve en la novela, que Artemio y los otros participantes en este juego se esconden tras la máscara: la imagen falsa que cada uno quiere que los demás vean.

Este juego de máscaras puede quedar resumido en las palabras de González Boixo<sup>1</sup>, quien dice que “*La ocultación de uno mismo guarda paralelismo con la necesaria ocultación de los demás: juego de máscaras sobre el que fundamentar una realidad ficticia, mentirosa*”. Por eso, resulta evidente la proposición de Fuentes que gracias a este enmascararse, denuncia la hipocresía de la sociedad mexicana; la desenmascara. Asimismo, desenmascara la verdad de los hechos: la Revolución, que crea un nuevo sistema de orden, crea también a sus representantes.

Sobre la base de las ideas expuestas, se rescata que el autor desvela, a través de Artemio y con voces de variopintos personajes que pasaron por su vida, el auténtico rostro del México contemporáneo. Y es que no es la historia de Artemio en México, es México mediante la historia de Artemio. Es el resultado de un proyecto crítico, que lleva aparejado el de la transformación de la novela, el de la modernización de un género al que Fuentes incorpora un cinematografismo de los procedimientos narrativos.

### **III.2. Reflexiones sobre la técnica cinematográfica en Fuentes**

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

El autor de *La muerte de Artemio Cruz* fue uno de los mayores impulsores del cambio de la literatura hispanoamericana contemporánea. Fue fundador del boom hispanoamericano junto a figuras como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar. Este grupo se caracterizó entre otros rasgos, por la fuerte atracción que

---

<sup>1</sup> González Boixo, José Carlos, op.cit., p. 96.

en ellos ejerció el arte cinematográfico. La propuesta del séptimo arte, de intensos experimentos, constituyó a través de su lenguaje una renovada y prolífica fuente de inspiración para ellos.

Fuertemente marcada por las innovaciones en el estatuto de la narración, la obra de Fuentes no escapó al influjo magnético de lo cinematográfico. La importancia del cine en la composición de sus novelas fue destacada por autores. Fernando Salcedo<sup>1</sup>, por ejemplo, señala que la influencia del cine en la narrativa de Fuentes es “*profunda y significativa*” por ser “*un observador agudo de las técnicas del cine*” y Duffey<sup>2</sup> hace la mejor síntesis al situarlo como el gran introductor a la narrativa mexicana de las técnicas empleadas e intercambiadas por los autores de *literatura cinematográfica*<sup>3</sup> norteamericana más relevante: “*representa la culminación de todas las tendencias anteriores de una literatura cinematográfica mexicana*”.

En la obra de Fuentes, Duffey<sup>4</sup> descubrió el cine como un eje central. Dice:

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

En cierta forma, lo enfatizó también el narrador y ensayista mexicano Héctor Perea<sup>5</sup>. Este último sostiene que prácticamente todas las obras de Fuentes gravitaron en torno a la influencia del cine, distinguiendo dos grupos:

- Por un lado las que manifiestan en sus estructuras y contenidos una cierta cercanía al cine vanguardista de aquellos años, la *nouvelle vague* francesa<sup>6</sup> y el *free*

---

<sup>1</sup> Salcedo, Fernando (1975), « Técnicas Derivadas del Cine en la Obra de Carlos Fuentes », *Cuadernos Americanos*, n°3, p. 175.

<sup>2</sup> Duffey, Patrick, op. cit., p. 11.

<sup>3</sup> Duffey llama “ literatura cinematográfica ” a “ la literatura escrita con la intención consciente de imitar las técnicas propias del cine o de presentar temas cinematográficos ”.

<sup>4</sup> Duffey, Patrick, op. cit., p. 71.

<sup>5</sup> Cit. Mosqueda Pulgarín, Marcial, p. 78.

<sup>6</sup> *Nouvelle vague* (*Nueva ola*) es la denominación que la crítica utilizó para designar a un nuevo grupo de cineastas franceses surgido a finales de la década de 1950, que abogaban por una mayor creatividad y libertad técnica en el campo de la producción fílmica.

cinema inglés<sup>1</sup>. En este grupo está : *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Cambio de piel* y *Cumpleaños*.

• Por el otro, las que se volvieron desde su aparición modelos codiciados para las cinematografías mexicana y extranjera, como *Cantar de ciegos*, *Aura*, *La cabeza de la hidra*, *Gringo viejo* o *Zona sagrada*.

Esto no es casual, porque Fuentes se formó en contacto con el espectáculo cinematográfico. Para el novelista, cuentista y ensayista mexicano, el cine, al igual que la literatura, fue una de sus pasiones más intensas. Fue parte fundamental de su vida y no sólo como arte o inspiración. También lo fue como pasatiempo y lugar de recuerdos.

Empezó a apreciarlo en su infancia, cuando con sólo unos tres años acompañó a su nana lituana a esa excursión a la sala de cine. Una memorable excursión que Fuentes<sup>2</sup> contó en una entrevista a la revista *Él*, en 1973:

Fui por primera vez al cine a los tres años en Montevideo, cuando mi nana, una alta y lechosa lituana... me introdujo subrepticamente en el cine de Pocitos a ver “Susan Lennox”: Her Fall and Rice, un incomprensible drama de incesto con Greta Garbo, Clark Gable y Jean Hersholt. Mi memoria de aquel evento es, por lo menos, dialéctica: fascinación con la pantalla, distracción por la cercanía, la abundancia glandular...

Y su entusiasmo hacia el cine jamás ha decaído. En la misma entrevista, se autodenominó “*un cinéfilo empedernido*”, revela Duffey<sup>3</sup>. La pasión que siente Fuentes por el cinematógrafo se refleja tanto en sus escritos como en sus reiteradas participaciones en la industria filmica. Tuvo la oportunidad de trabajar con grandes cineastas. “*Algunos de sus cuentos*”, escribe Fernando Salcedo<sup>4</sup>, “*han sido llevados a la pantalla y él mismo ha escrito guiones cinematográficos y colaborado con directores como Luis Buñuel*”, de quien confiesa “*ser uno de sus discípulos*”. “*Ha colaborado con Abby Mann en una versión cinematográfica de Los hijos de Sánchez, y con Buñuel ha adaptado a la pantalla El acoso de Carpentier*”, revela Harss<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> *Free cinema* es un movimiento cinematográfico británico que nació 1956 y se prolongó hasta 1960. Fue uno de los primeros en abrir el camino de la renovación del cine. La renovación temática y la implicación social fue una de sus señas de identidad más significativas.

<sup>2</sup> Cit. Salcedo, Fernando, op. cit., p. 175.

<sup>3</sup> Duffey, Patrick, op. cit., p. 70.

<sup>4</sup> Ibid., p. 175.

<sup>5</sup> Harss, Luis, op.cit., p. 344.

La amistad y acceso de Fuentes a Luis Buñuel<sup>1</sup> “*alimentará la pasión de cineadicto enfermizo de nuestro escritor*”, comenta Ordiz Vásquez<sup>2</sup>. A ambos les va a unir su rechazo al realismo como forma de expresión y una idéntica voluntad de obligar al lector-espectador a participar activamente; a hacer que el texto literario-fílmico esté bajo su control o incluso construir su propio texto. Al respecto, Fuentes<sup>3</sup> señala: “*La película no se entiende si el espectador no aporta una interpretación, una mitad de la película que Buñuel entrega conscientemente en sus manos. (...) Darle forma a la novela en la imaginación del lector. En esto me influyó mucho Buñuel*”.

Fuentes mantuvo una relación de pura fascinación con el séptimo arte. Razón por la cual se allegó a él como espectador, crítico y teórico. E incluso incursionó en la escritura cinematográfica. Publicó su columna de crítica de cine en la *Revista de la Universidad de México* firmada como *Fósforo II*. Escribió varios artículos sobre cine. Por ejemplo, en su *Casa con dos puertas* (1970), figura un artículo sobre Buñuel y otro sobre la película de Resnais, *L'année dernière a Marienbad*. El ensayista Iván Ríos Gascón<sup>4</sup> habla de “*un gran intelectual que no recurría a las ideas de otros teóricos. Montó un aparato teórico propio sobre el cine, ese fue su gran hallazgo*”. Y añade: “*Como guionista le interesaba retratar ese México hablado, ese que se escucha en las calles. El lenguaje caracterizó a sus guiones. Tenía un oído muy agudo, por eso fue dialoguista*”. Contribuyó con guiones para numerosas películas como *Las dos Elenas* (1964), *El gallo de oro* (1964), *Un alma pura* (1965), *Tiempo de morir* (1966) y *Pedro Páramo* (1967), entre otros.

Las consideraciones anteriores no dejan ningún lugar a dudas, el cine influyó en la obra de Fuentes a todos los niveles. Su contacto con el universo de las imágenes le llevó a experimentar temas y procedimientos narrativos que contribuyeron en la conformación de una narrativa innovadora, una narrativa con claras especificidades y amplios valores estéticos.

---

<sup>1</sup> Luis Buñuel Portolés fue un director de cine español, que tras el exilio de la Guerra Civil Española se naturalizó mexicano. Es considerado uno de los más importantes y originales directores de la historia del cine.

<sup>2</sup> Ordiz Vásquez, Francisco Javier, op.cit., p. 53.

<sup>3</sup> Cit. Ibid., p. 54.

<sup>4</sup> Cit. Bautista, Virginia (8 de junio de 2018), « Carlos Fuentes, crítico y guionista deslumbrado por el cine », *Expresiones es cultura*. Disponible en: <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/carlos-fuentes-critico-y-guionista-deslumbrado-por-el-cine/1241433>

### III.3. El cine como modelo narrativo

Condicionado por su intención innovadora en las temáticas y técnicas narrativas, Fuentes basa su experimentación en el cine, su vocación paralela. Encuentra en el lenguaje cinematográfico, y especialmente en las películas de los directores que admira, un modelo narrativo que le fascina y adopta en la construcción de sus relatos. Tal es el caso de *La muerte de Artemio Cruz*. Existe un modelo cinematográfico como patrón estructural de la novela. Se trata de *Ciudadano Kane*, la obra maestra de Orson Welles.

#### III.3.1. Reseña de la película *Ciudadano Kane*

La película *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*) fue estrenada en 1941. Ésta pertenece al género dramático y está relacionada con la vida de William Randolph Hearst (1863-1951), editor y político estadounidense que creó una importante cadena de periódicos y una red de emisoras.

El rodaje de *Ciudadano Kane* se inició en julio de 1940. Estaba envuelto en un impresionante secretismo, impuesto por su productor para evitar las represalias de Hearst, del que el personaje de Charles Foster Kane era un repulsivo retrato cinematográfico. A pesar de ello, sin embargo, parece ser que el guión de la película pudo llegar a las manos del empresario, y ello desató “*las iras no sólo del propio Hearst, que intentó boicotear la película, sino también del mundillo adulador de Hollywood que apoyaba al magnate multimillonario*”, escribe Diego Galán<sup>1</sup> en *El País*. Muy pronto, comenzó una feroz campaña contra la película, con la intención de que se cancelara su proyección y se destruyeran los negativos de la misma, pero fue en vano. Todo ello, sólo sirvió para retrasar una semana más su estreno. *Ciudadano Kane*, vio por fin la luz simultáneamente en New York y Los Angeles el 9 de abril de 1941. Se organizaron dos proyecciones privadas, a las que asistieron los principales medios de comunicación. Ambas, despertaron un gran entusiasmo entre la crítica especializada. “*Las gentes de Hollywood*”, señala Galán<sup>2</sup>, “*la han valorado desde entonces como la*

---

<sup>1</sup> Galán, Diego (19 de enero de 2008), « Análisis: *Ciudadano Kane* », *El País*. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2008/01/19/cultura/1200697206\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/01/19/cultura/1200697206_850215.html)

<sup>2</sup> Ibid.

*mejor película de todos los tiempos. El Instituto de Cine Americano (American Film Institute) así la seguía considerando en su encuesta de 2007”.*

La película fue coescrita, protagonizada, dirigida y coproducida por Welles cuando contaba sólo 25 años. Aunque no triunfó en taquilla, recibió más aclamación que cualquiera otra cinta estadounidense en la historia del cine. “*Ciudadano Kane sorprendió a la crítica más que al público*”, expresa Galán<sup>1</sup>, “*aún mediatizado por la campaña en contra de los potentes medios de Hearst. La película recibió el Oscar al mejor guión, siendo éste el único que obtuvo Welles por su inmensa filmografía*”, a excepción del honorífico de 1971.

*Ciudadano Kane* sorprendió a la crítica más que al público por ser de original estructura e inédita realización. Si la crítica se rindió con admiración al talento de Welles, el público, en cambio, no se entusiasmó con una película para la que no estaba mentalmente preparado. “*El film cosechará abundantes críticas laudatorias, y un estrepitoso fracaso*”, argumenta Carmona<sup>2</sup>. Sobre esta cuestión se pronuncia el director de cine Antonio Drove<sup>3</sup> en los siguientes términos:

La película no arraiga en un público deformado por un sistema narrativo que le trata como a un niño tonto. Los mercaderes se sienten defraudados, pero la crítica de todo el mundo, año tras año, generación tras generación, aclama la película como una de las 10 mejores de la historia del cine.

Lo que fue el primer proyecto cinematográfico de un joven de apenas 25 años, se convirtió en una de las grandes películas de la historia del cine. Una película avanzada para su tiempo y muy revolucionaria, realizada con una libertad creativa inusual. Fue justamente esa peculiaridad la que provocó que, en su estreno inicial, no fuese valorada sino boicoteada y despreciada por cierto sector de la prensa y el público. Su innovadora estructura narrativa invitaba al espectador a realizar un ejercicio visual e intelectual, y definir qué tipo de ser humano es el protagonista, tarea nada fácil en realidad, para el espectador norteamericano medio de la época.

---

<sup>1</sup> Galán, Diego, op. cit.

<sup>2</sup> Carmona, Román, op. cit., p. 145.

<sup>3</sup> Drove, Antonio (10 de octubre de 2009), « La última palabra de *Ciudadano Kane* . El significado de Rosebud», *El País*. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1990/10/10/cultura/655513202\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1990/10/10/cultura/655513202_850215.html)

Aunque más allá de eso, *Ciudadano Kane* rompió con todos los tradicionalismos de la industria cinematográfica, introduciendo una serie de innovaciones fílmicas que la hicieron una pieza fundamental de la cinematografía. “*Es una película hecha como un periódico y como la vida de un periodista: a trozos, repentizada, veloz, abrumadoramente veloz*”, escribe el escritor y crítico cinematográfico español Manuel Villegas López<sup>1</sup>. Con ella Welles consiguió crear un estilo visual impresionante combinando con brillantez y coherencia un gran número de hallazgos formales nuevos y ya existentes.

Entre estos hallazgos es preciso poner de relieve la profundidad de campo, el plano secuencia, los movimientos de cámara y los grandes angulares para la ampliación lateral del campo visual. Todos ellos nacieron, como se puede notar en un comentario publicado en *Ciclos de Cine*<sup>2</sup>, un blog dedicado a compartir y analizar el mejor cine, de la voluntad por parte de Welles “*por mantener al actor permanentemente relacionado con el decorado y el resto de los actores bajo la misma unidad escénica*”. Lo que permitió “*un nuevo uso del contenido dramático de las secuencias, más enfático y eficiente que el de las tradicionales secuencias del cine clásico en las que primaba la alternancia de planos*”. En otras palabras, la interpretación perdía su fuerza dramática al cortarse la relación del actor con el decorado.

En este contexto, nos interesa recoger una afirmación de Bazin<sup>3</sup>, en relación con la profundidad de campo, uno de los numerosos avances técnicos que deparó *Ciudadano Kane*, y cuya utilización inteligente revolucionó el lenguaje cinematográfico:

La revolución introducida por Orson Welles está enteramente ligada al empleo sistemático de una profundidad de campo inusitada. Mientras que el objetivo de la cámara clásica enfoca sucesivamente diferentes lugares de la escena, la de Orson Welles abraza con igual nitidez todo el campo visual, convirtiéndolo inmediatamente en campo dramático.

---

<sup>1</sup> Cit. Galán, Diego, op. cit.

<sup>2</sup> No figura el apellido del autor del post, sólo su nombre.

David (2 de junio de 2011), Ciudadano Kane [Blog post], Ciclos de Cine. Un espacio filmoteca dedicado a compartir y analizar el mejor cine. Disponible en: <http://ciclos-decine.blogspot.com/2011/06/ciudadano-kane.html>

<sup>3</sup> Bazin, André (1999), op.cit., 300.

De este modo, las imágenes ubicadas en planos diversos salían todas perfectamente enfocadas. El espectador podía ver todo lo que se le quería enseñar en un solo plano. Esta profundidad de campo inusitada la conseguía Welles valiéndose de grandes angulares que posibilitan un amplio encuadre del campo visual, manteniendo en foco tanto los objetos cercanos como el fondo. Tal como señala Carmona<sup>1</sup>, “*Ciudadano Kane utiliza sistemáticamente lentes de focal corta que proporcionan a las imágenes del film una profunda de campo insólita hasta entonces, donde todos los elementos del campo visual son nítidamente percibidos por el espectador*”.

Otros elementos innovadores exhibidos en *Ciudadano Kane* son la fluida capacidad para mover la cámara más allá del encuadre y el plano secuencia, en el que la cámara permanece quieta durante toda una escena, sin cortarla en diferentes planos. Para Welles, era imprescindible que la cámara englobara toda la escena para que el espectador percibiera las relaciones físicas de los personajes como fuerzas dramáticas.

Con todo ello Welles evoluciona grandemente la estética del cine hacia el realismo. Bazin<sup>2</sup> explica así el impacto que en el séptimo arte produjeron dichos aspectos técnicos:

Orson Welles ha devuelto a la ilusión cinematográfica una cualidad fundamental de lo real: su continuidad. La planificación clásica, procedente de Griffith, descomponía la realidad en planos sucesivos que no eran más que una cadena de puntos de vista, lógicos o subjetivos, sobre el acontecimiento.

Welles era ante todo un innovador, estimaba imperioso experimentar con nuevos métodos para enriquecer y perfeccionar el lenguaje cinematográfico existente hasta ese momento. De hecho, otro de los elementos que usó Welles con habilidad y al que dio nuevas formas de aplicación fue el *flashback*, ya se había utilizado antes en el cinematógrafo, pero el cineasta hizo de él un recurso para lograr imponer mayor realismo y autenticidad a sus cintas.

---

<sup>1</sup> Carmona, Román, op. cit., pp. 145-146.

<sup>2</sup> Bazin, André (1999), op. cit., p. 300.

Por último, como elemento necesario para dar coherencia y cohesión a todos esos elementos formales está el montaje. Welles<sup>1</sup> concedió gran importancia al montaje, y para hacernos una idea leamos sus palabras:

En el mundo del cine hay muy pocos que sean auténticos realizadores ya que la única puesta en escena de verdadera importancia tiene lugar durante el montaje. Con Mark Robson y Robert Wise hemos tardado casi un año trabajando seis días por semana en montar “Ciudadano Kane”. Es por tanto falso que a pesar de haber utilizado planos muy largos no había nada que montar.

El trabajo en la moviola no se limitará en la unión de los distintos trozos de película para crear una cinta final, sino que va a servir para enfatizar determinados aspectos narrativos y dramáticos alternando diferentes recursos de postproducción acorde con la visión que cada quien le quiere dar a su propio proyecto. Decía Welles<sup>2</sup>: “*No puedo creer que el montaje no sea esencial para el director desde el momento en que gracias a él controla completamente la forma del filme*”... “*El único lugar en el que ejerzo un control absoluto*”, afirmaba con certeza, “*es la sala de montaje: allí el director es en potencia un verdadero artista, pues yo creo que un film no es bueno más que en la medida en que el director llega a hacerse con los diferentes materiales y no se contenta simplemente con llevarlos a buen puerto*”. En el caso de *Ciudadano Kane*, Welles encontró su forma de montaje propia e intransferible que aportó dinamismo e intención a su diégesis. Como atestigua Amiel<sup>3</sup>:

En realidad, tenemos la impresión de que la diégesis acumula elementos de ruptura en toda la película, obstáculos para la vista o la comprensión, límites infranqueables existentes entre un mundo y otro, y que, bien al contrario, el montaje de Welles va consiguiendo establecer los puentes, pasadizos y « encabalgamientos » necesarios, tal como diríamos de la versificación de una frase que violenta las separaciones entre versos y estrofas.

Razón por la cual, no está de más volverlo a repetir. Orson Welles revolucionó el lenguaje del cine con *Ciudadano Kane*. Esta película marcó el camino para una estética fílmica distinta a todo lo que se había efectuado en aquel entonces. “*Multitud de historiadores y analistas han coincidido en afirmar Ciudadano Kane como el momento inaugural de la modernidad en la historia de la cinematografía*”, enfatiza el profesor,

---

<sup>1</sup> Cit. Ciclos de Cine, op. cit.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Amiel, Vincent, op. cit., p. 60.

ensayista y escritor español Jesús González Requena<sup>1</sup>. Aún a sabiendas de las múltiples y diferentes afirmaciones sobre el sentido de su modernidad, todos los que la han reivindicado han coincidido en sus aportaciones técnicas que permiten reconocerla, tal como sostiene González Requena<sup>2</sup>:

el uso "excesivo" de la profundidad de campo y de los grandes angulares deformantes, la inusual complejidad acronológica de sus fragmentos narrativos, la combinación del plano secuencia con fragmentos de montaje fuertemente analítico, la profusión de angulaciones "extrañas", la utilización de travellings espectaculares muy a menudo independientes de los movimientos interiores al cuadro ... Se trata, por lo demás, de los rasgos característicos del estilo welliesiano, presentes una y otra vez a lo largo de sus films.

Así fue reconocida, en todo caso, por los críticos estadounidenses de su tiempo, sorprendidos e impresionados por tal abundancia de recursos formales en aquellos momentos inusuales. Tal reconocimiento tuvo pronto una secuela internacional también. En México, por ejemplo, *Ciudadano Kane* demostró ser trascendente. Fuentes es uno de los autores mexicanos quienes mejor demuestran en su propia obra el impacto de la película de Welles.

### III.3.2. Intertextualidad en *Ciudadano Kane* y *La muerte de Artemio Cruz*

La estructura de *La muerte de Artemio Cruz* ha sido considerada por la crítica en una estrecha vinculación con *Ciudadano Kane*. Fuentes se inspiró no sólo de la técnica de la película, según se comprobará en apartados posteriores, sino también en su trama.

A nivel intertextual se establece una correlación entre Kane y Artemio. En efecto, hay un paralelismo entre la novela y la película en cuanto a la presentación y el desarrollo de los protagonistas de ambas obras que, dentro de la teoría de Genette<sup>3</sup>, puede englobarse bajo la clásica definición de intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, (...) la presencia efectiva de un texto en otro”.

---

<sup>1</sup> González Requena, Jesús (1984) « La modernidad (?) de Ciudadano Kane. (A propósito del sujeto de la enunciación) ». *Contracampo*, n°34, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>3</sup> Genette, Gérard (1962), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Fernández Prieto, Celia (1989), Madrid, Taurus, p. 10.

La película *Ciudadano Kane* fue una inspiración para la *Muerte de Artemio Cruz*. En varias entrevistas Fuentes<sup>1</sup> ha manifestado que uno de los mejores momentos de su vida fue cuando teniendo 10 años, su padre lo llevó a Nueva York a ver la Feria Mundial y *Ciudadano Kane*. Ha expresado su admiración por la película y ha hablado abiertamente sobre la trascendencia de ésta en su desarrollo como escritor:

Cuando acudí con mi padre a la Feria Mundial en 1940, estaban exhibiendo *El Ciudadano Kane* en Nueva York. Fui a verla, y el hecho constituyó el inicio de un nuevo mundo para mí. Probablemente se trata de la impresión estética de mayor influencia que yo haya tenido en mi vida (...). Esta cinta me dejó una huella de lo más profundo en mi espíritu.

Una huella tan profunda que lo llevó a hacer un homenaje mexicano a esta cinta. Las muchas semejanzas temáticas y estructurales que comparte *La muerte de Artemio Cruz* con la película sugieren que Fuentes tenía a Welles en mente al escribir su novela.

*La muerte de Artemio Cruz* y *Ciudadano Kane* son historias trágicas. Ambas relatan la vida de un poderoso hombre de negocios. Para Artemio y Kane todo empieza con su infancia perdida, o más bien amputada traumáticamente. Una etapa clave en las dos historias que vendrá señalada en el caso de Artemio, por su origen bastardo y medio indigente y, en el caso de Kane, por la separación impuesta al pequeño de su hogar y de su madre. Estos sucesos traumáticos implicarán el comienzo de un conflicto en su personalidad sobre el que se arraigará su obsesivo deseo de imponer su voluntad sobre los demás, de imponer sus intereses por encima de los ajenos.

En su obra, tanto Fuentes como Welles dejan claro que el hombre es responsable de su historia. La personalidad y el desenlace de la vida de Artemio y Kane se decide a través de sus vivencias. En su ascenso y caída del poder, se enfrentan a los avatares que la vida les propociona y llegan a experimentar muchos de los obstáculos de la experiencia humana: aislamiento, ambición, venganza, soledad y, por último, infelicidad.

Amén de ser símbolos de una experiencia humana, los dos protagonistas se consideran como iconos nacionales por el hecho de que cada uno de ellos es identificado intensamente con su país. Su evolución personal se erige en la alegoría de la propia

---

<sup>1</sup> Cit. Duffey, Patrick, op. cit., p. 70.

historia de su país. Resume este conjunto de ideas el siguiente comentario de Duffey<sup>1</sup> sobre las similitudes entre Artemio y Kane:

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

De esta manera, Artemio es una especie de Charles Foster Kane mexicano, un personaje frío, egocéntrico y manipulador. Amasa fortuna mediante una serie de acciones audaces mezcladas con las peores vilezas. Pasa de teniente en el ejército revolucionario a cacique local, diputado y finalmente multimillonario magnate de la prensa, las finanzas y la política. Con la misma firmeza traiciona sus propios ideales, sacrificando a los demás: sus compañeros en la lucha armada, Regina, Catalina, Lorenzo y Laura. Artemio, al igual que Kane es un multimillonario que en un desenfrenado afán de poder y riqueza material, termina viejo, frustrado, solitario e infeliz.

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

Tal como la película, *La muerte de Artemio Cruz* se abre con la agonía del personaje y adopta la forma de una indagación sobre quién fue, en realidad, Artemio. “¿Fue un héroe, un líder providencial, un político corrupto, un inescrupuloso manipulador, un exitoso hombre de negocios, un traidor a toda causa justa, una víctima de las

---

<sup>1</sup> Duffey, Patrick, op. cit., pp. 81-82.

*circunstancias?*”, plantea Oviedo<sup>1</sup>. Sólo el lector puede saberlo reconstruyendo su vida mediante secuencias inconexas que debe coordinar.

La secuencia inicial de la novela: “*Contraigo los músculos de la cara, abro el ojo derecho y lo veo reflejado en las incrustaciones de vidrio de una bolsa de mujer*” (p.115) es semejante al que nos propone Welles en *Ciudadano Kane*, cuando el protagonista observa una bola de cristal mientras pronuncia la enigmática palabra *Rosebud* y su rostro parece desproporcionado a causa de la esfericidad del objeto:



**Fotograma 1. Escena de la bola de cristal**

**Fotograma 2. Escena de la bola de cristal**

Fuente: Welles, Orson, Mankiewicz, Herman. J. (productores) y Welles, Orson. (director). (1941), *Citizen Kane* [cinta cinematográfica], EE.UU., Mercury Theatre Productions.

También el rostro de Artemio se deforma por consecuencia de la desigualdad de los trozos cristalinos que aderezan el bolso: “*Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio*” (p.115).

La escena ésta nos la describe Fuentes con gran meticulosidad y expresividad como si de una escena cinematográfica se tratase. Se vale de un primer plano realzando las sensaciones visuales que Artemio percibe antes de abrir los ojos: “*(...) algo brilla con insistencia cerca de mi rostro. Algo que se produce detrás de mis párpados cerrados en una fuga de luces negras y círculos azules*” (p.115) y, los rasgos de su rostro desfigurado y descompuesto al abrir los ojos:

---

<sup>1</sup> Oviedo, José Miguel, op. cit., p. 306.

Soy este ojo surcado por las raíces de una cólera acumulada, vieja, olvidada, siempre actual. Soy este ojo abultado y verde entre los párpados. Párpados. Párpados aceitosos. Soy esta nariz. Esta nariz. Esta nariz. Quebrada. De anchas ventanas. Soy estos pómulos. Pómulos. Donde nace la barba cana. Nace. Mueca. Mueca. Mueca. Soy esta mueca que nada tiene que ver con la vejez o el dolor. Mueca. Con los colmullos ennegrecidos por el tabaco. (p.115)

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

Otro paralelismo que hay entre *La muerte de Artemio Cruz* y *Ciudadano Kane* es la notable escena en la suntuosa residencia de Coyoacán. Esta última, donde el envejecido Artemio celebra la fiesta de año nuevo y percibe el vacío de su propio poder: “*recorrió con lentitud los pasillos enjalbegados, pisando los hondos tapetes de lana, mirándose en los espejos patinados y en los cristales dispersos de las cómodas coloniales*” (p.344), está constituida de modo análogo a la de Kane, en plena decadencia personal, viéndose repetido en los espejos de su fastuoso palacio en Xanadú:



**Fotograma 3. Escena de Xanadú**

Fuente: Welles, Orson, Manfiewicz, Herman J. (productores) y Welles, Orson (director). (1941), *Citizen Kane* [cinta cinematográfica], EE.UU., Mercury Theatre Productions.



**Fotograma 4. Escena de Xanadú**

Ambas escenas presentan el mundo de los dos protagonistas y al mismo tiempo la exagerada riqueza de Artemio y Kane. El lector/espectador está conducido por el grandioso mundo materiel de un hombre que, antes acaudalado, poderoso e influyente, vive ahora momentos marcados por la muerte, la soledad y la decadencia. La descripción que hace Fuentes de la residencia de Coyoacán es tan minuciosa como si del objetivo de una cámara se tratase. Estos datos, entre muchos otros, facilitan una idea de cómo la película de Welles ha inspirado *La muerte de Artemio Cruz*.

### **III.4. La cámara cinematográfica de Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz***

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

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

Cerró la puerta con suavidad. Abrió los grifos y taponeó el lavabo. Arrojó la camisa del pijama sobre la tapa del excusado. Escogió una hoja nueva, la despojó de su envoltura de papel cerroso y la colocó en el rastrillo dorado. Luego dejó caer la navaja en el agua caliente, humedeció la toalla y se cubrió el rostro con ella. El vapor empañó el cristal. Lo limpió con una mano y encendió el cilindro de luz neón colocado en el espejo. Exprimió el tubo de un nuevo producto norteamericano, la crema de afeitar de aplicación directa; embarró la sustancia blanca y refrescante sobre las mejillas, el mentón y el cuello. (p.248)

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

Tiró del tapón y contempló, por un instante, la sucesión del charco gris de jabón y vello emplastado. Observó las facciones: quiso descubrir al mismo de siempre, porque al limpiar de nuevo el vaho que empañaba el cristal, sintió sin saberlo –en esa hora temprana, de quehaceres insignificantes pero indispensables, de malestares gástricos y hambres indefinidas, de olores indeseados, que rodeaban la vida inconsciente del sueño- que había pasado mucho tiempo sin que, mirándose todos los días al espejo de un baño, se viera. Rectángulo de azogue y vidrio y único retrato verídico de este rostro de ojos verdes y boca enérgica, frente ancha y pómulos salientes. (p.248)

El detallismo de la descripción nos permite aprehender con intensidad la situación en que se encuentra el personaje. Trasladando la escena al cine, un actor podría representarla con la misma justeza con que se describe en la novela, logrando reflejar su simbolismo sin que sea necesario dar explicaciones. “*El efecto, en la novela, se consigue gracias a su extensión (dos páginas), reflejo del tiempo real que ocuparía en una película*”, indica Gónzales Boixo<sup>1</sup>.

En la 5.<sup>a</sup> secuencia, en el episodio de (1927: Noviembre 23), la narración con perspectiva de cámara cinematográfica es patente en la escena de la pistola. Se realiza un fraccionamiento de manera comparable a lo que se hace en una película cambiando de planos consecutivamente. Así que, “*Lo mismo que cuando la cámara cinematográfica amplía su campo visual a través de distintos planos*”, explica Gónzales Boixo<sup>2</sup>, “*en la novela se enfocan sucesivamente aquellos elementos sobre los que recae la atención del protagonista*” ofreciéndonos una descripción con mucho detalle:

El otro hizo girar la cámara del revólver y le indicó que sólo había dos balas; giró de nuevo, ajustó el gatillo y se colocó la boca del arma junto a la sien. Él trató de desviar la mirada, sólo que ese cuartito no ofrecía un punto fijo para la atención: las paredes desnudas, pintadas de añil y el piso de tezontle parejo y las mesas, las dos sillas, los dos hombres. El otro esperó hasta que los ojos verdes dejaran de circular por el cuarto y regresaran al puño, al revólver y a la sien. (p.226)

La configuración visual de una escena puede observarse igualmente en la 7.<sup>a</sup> secuencia, en el episodio de (1915: Octubre 22). La descripción de la huida de Artemio a través de la mina abandonada es dinámica. Nos da el ser de las cosas, su esencia viva, en movimiento. Se nos presenta lo más exactamente posible la escena, el entorno, el cuadro, el objeto, el personaje, los gestos, los movimientos, etc., Veamos un ejemplo, entre los muchos que podríamos citar aquí, de este arte de Fuentes:

Las herraduras de Zagal chocaron contra los rieles estrechos que avanzaban medio fuera de la entrada. Ahora Cruz se arrojó del caballo y rodó por la ligera pendiente cuando los fusiles sorprendidos apenas se alistaban y cayó de rodillas en la oscuridad: sonaron los primeros tiros y las voces de los villistas se alborotaron. El frío repentino aligeró la cabeza del hombre; la oscuridad la mareó. Hacia adelante: las piernas corrieron olvidando el dolor, hasta que el cuerpo se estrelló contra la roca: al abrir los brazos, los alargó hacia dos tiros divergentes. Por uno soplaban un

---

<sup>1</sup> Gónzales Boixo, José Carlos, op. cit., p. 77.

<sup>2</sup> Ibid., p. 77.

viento fuerte: en el otro un calor anclastrado. Las manos extendidas sintieron, en las yermas de los dedos, estas temperaturas opuestas. Volvió a correr, por el lado caliente, que debía ser el más hondo. (p.275)

Y, unas líneas más adelante, sigue así el relato descriptivo:

En el calor del chiflón abandonado, se tocó el pecho, se palpó el costado adolorido por los golpes. Estaba en un redondo espacio sin salida: seguramente el punto final de una excavación. Algunas vigas rotas estaban por tierra; otras sostenían el débil techo de arcilla. Se cercioró de la estabilidad de una de ellas y se recargó, sentado, a esperar el paso de las horas. Una de las maderas se prolongaba hacia el boquete por donde había caído: no era difícil trepar por ella y alcanzar otra vez la cueva de entrada. Tocó varias roturas en su pantalón, en la túnica cuyas espiguillas doradas se habían despendido. Y cansancio, hambre, sueño. Un cuerpo joven estiró las piernas y sintió el pulso fuerte en los musculos. (p.276)

Claramente se ve, en estos dos últimos ejemplos, cómo la descripción cobra vida. El escritor, al relatar, va describiendo, de modo que parezca estamos viviendo lo descrito. Ve y describe el suceso físico con mentalidad y técnica de cine. Continúa el fraccionamiento como si viéramos planos puestos uno al lado de otro o una pantalla en la que de una escena se pasara a la siguiente.

En la misma secuencia se produce la escena del duelo entre Artemio y Zagal, el coronel villista que lo hace prisionero. La pugna concluye cuando Zagal muere. Lo que es relevante señalar es que Artemio no mata a su contendiente como resultado del duelo, sino que lo hace alevosamente. Desde luego, el hecho de que este último infringe el código del honor confiere a la escena un sentido diferente. De acuerdo con Gónzales Boixo<sup>1</sup>, “*la percepción de este detalle se obtiene gracias a la visualización que el lector debe hacer de la escena*”. Veámoslo en lo que sigue:

-Vale lo ofrecido- le dijo con una voz seca al coronel.

-Vamos abajo- dijo Zagal y soltó los brazos.

En la oficina, Zagal tomó la Colt que tenía en una gaveta.

Caminaron, armados los dos, a través de los pasillos fríos hasta el patio. Calcularon la mitad del cuadrángulo. El coronel hizo a un lado, con el pie, la cabeza de Bernal.

El capitán levantó las lámparas de petróleo.

Cada uno se colocó en una esquina. Avanzaron.

Zagal disparó primero y su bala hirió de nuevo al yaqui Tobías. El coronel se detuvo y una esperanza iluminó sus ojos negros: el otro avanzaba sin disparar. El acto se consumaba como un gesto de honor. El coronel se aferró —un segundo, dos

---

<sup>1</sup> Gónzales Boixo, José Carlos, op. cit., p. 78.

segundos, tres segundos- a la esperanza de que el otro respetaría su valentía, de que los dos se encontrarían a la mitad del patio sin un nuevo disparo.

Ambos se detuvieron a la mitad del patio.

La sonrisa volvió al rostro del coronel. El capitán atravesó la línea imaginaria. Zagal, riendo, hizo un gesto de amistad con la mano cuando dos tiros repetidos le atravesaron el estómago y el otro lo miró doblarse y caer a sus pies. (p.297)

Podría considerarse que, por error, el disparo de Zagal no alcanza a Artemio sino a Tobías: *“Zagal disparó primero y su bala hirió de nuevo al yaqui Tobías”*. Pero no es así: el coronel villista dirige deliberadamente el arma contra el yaqui, que se encuentra recostado en una de las paredes del patio, en el centro, mientras que los dos adversarios se han situado en rincones opuestos. Haciendo este *“gesto de amistad”*, Zagal espera que sea correspondido por Artemio, pero esto no sucede: *“Zagal, riendo, hizo un gesto de amistad con la mano cuando dos tiros repetidos le atravesaron el estómago y el otro lo miró doblarse y caer a sus pies”*.

La cámara en movimiento está presente también en la 11.<sup>a</sup> secuencia, en el episodio de (1903: Enero 18), cuando Artemio, con sólo trece años, mata accidentalmente a su tío Pedro Menchaca. Como es el caso de los ejemplos citados anteriormente, el efecto de acción en movimiento en esta secuencia, es debido a una combinación armónica entre la descripción y la narración. En un mismo párrafo se produce la imbricación de lo descrito y lo narrado de tal manera que se logra la vivacidad escénica:

El doble cañón brillaba más que el dintel blanco. El muchacho lo traspasó: lo que fue la sala de la hacienda había perdido el piso y el techo; la luz verde de las primeras horas nocturnas entraba a chorros, iluminando un suelo de hierba y cenizas, donde croaban algunas ranas y, en las esquinas, se había estancado el agua de lluvia. Después se abría el patio de maleza y al fondo una puerta mostraba la línea de luz del cuarto habitado. Crecían las voces que venían desde allá. Del extremo opuesto –lo que quedaba de la vieja cocina- se asomó la india Baracoa, con ojos incédulos: el niño escondió el rostro en la sombra de la sala. Salió a la terraza y aprovechó los adobes rotos para alcanzar el dintel y la escopeta. El ruido de las voces aumentó. Llegaban en una mezcla de furia delgada y excusas balbucientes. Por fin, una sombra alta salió de la recámara: los faldones de la levita se chicoteaban con agitación y los botines de cuero tronaban sobre las baldosas del corredor. El muchacho no esperó; sabía el camino que tomarían esos pies; corrió con la escopeta entre los brazos por la vereda que conducía a la choza. (pp.394-395)

Como es evidente, en esta descripción de la Casa Grande, en donde viven don Pedro y Ludivina -la abuela que se ha mantenido alejada de Artemio durante todos estos años-,

las partes descritas realizan acciones o se vinculan a ellas: “*la luz verde de las primeras horas nocturnas entraba a chorros, iluminando un suelo de hierba y cenizas, donde croaban algunas ranas y, (...) Después se abría el patio de maleza y al fondo una puerta mostraba la línea de luz del cuarto habitado*”. Esta forma de describir las características físicas de la casa genera una imagen cinematográfica.

El episodio de 1903 narra el día en que la infancia de Artemio finaliza trágicamente. Se nos recrea el día haciéndolo visualizable: “*una sombra alta salió de la recámara: los faldones de la levita se chicoteaban con agitación y los botines de cuero tronaban sobre las baldosas del corredor. El muchacho no esperó; sabía el camino que tomarían esos pies; corrió con la escopeta entre los brazos (...)*”. Para hacer visualizable la acción narrada, los elementos narrativos y descriptivos se presentan simultáneamente. Esto ocurre naturalmente en el cine.

En síntesis, las personas y los espacios descritos en la novela aparecen notoriamente combinados con las acciones. Ello crea la sensación de movimiento. La descripción se asocia a una cámara filmadora, ya que el narrador va moviéndose según avanzan los hechos o cambian los escenarios de la acción. Todos estos elementos narrativos y descriptivos se incardinan en el tiempo. En efecto, Fuentes nos hace seguir el ritmo que nos marca el tiempo. Pero no un tiempo cronológico, es el del autor.

### **III.5. Organización temporal**

La novela a través de tres narradores, y en tiempos diferentes: presente, pasado y futuro, conforma la vida de Artemio, que se fragmenta con saltos temporales para tratar de hacer un retrato más verdadero del protagonista, en un contexto histórico bien definido: el México de la primera mitad del siglo XX.

#### **III.5.1. El tiempo dentro de la narración**

El tiempo en *La muerte de Artemio Cruz* aparece como un doble proceso paralelo: el tiempo de la agonía o el presente narrativo a partir del cual la narración avanza temporalmente hasta el momento de la muerte de Artemio, y el tiempo evocado de los recuerdos que se remonta hasta el día de su nacimiento y abarca una duración de 70 años.

Desde su lecho de muerte y en un estado agonizante, el protagonista de *La muerte de Artemio Cruz* rememora los puntos clave de su vida. Experimenta dos mundos: su presente, un tránsito que dura apenas unas horas; y su pasado que corresponde a todos los recuerdos que se agolpan en su mente y que dan fe de una vida revuelta.

Dos mundos, dos tiempos que parecen excluirse mutuamente. “*Alors que le temps de l’agonie est fatalement dirigé vers la mort*”, escribe Ezquerro<sup>1</sup>, “*le temps passé est au contraire libéré des contraintes de l’irréversibilité et suit les méandres de la mémoire*”. Sin embargo, son los primeros episodios de la vida de Artemio que se evocan en el final. En términos de José Donoso<sup>2</sup>, *La muerte de Artemio Cruz* es un relato “*contado al revés, comenzando con la muerte para finalizar con el nacimiento*”. La agonía del personaje, fase final de la historia, da inicio al relato para establecer un retroceso temporal que narra la vida del moribundo.

Así pues, desde este presente agónico se narra retrospectivamente la vida de Artemio resumida en doce episodios particularmente significativos. Lo notable en esta biografía es la importancia de los acontecimientos con los que el protagonista está vinculado explícitamente. Ya hemos señalado, hay un paralelismo evidente entre la vida del personaje y la Historia mexicana desde la época de la Revolución. Artemio nace en 1889 bajo el régimen de Porfirio Díaz. Un pobre de sangre mezclada es llevado por cierta fatalidad y cierto idealismo a participar en el proceso revolucionario. Sale de éste decepcionado, y luego se casa con la hija de una familia de la antigua clase terrateniente. Un matrimonio oportuno a través del cual se lanza a comprar territorios y monopolizar empresas. Artemio se convierte en un hombre poderoso económico y políticamente, apoyado en la podredumbre que impera en el México posrevolucionario. Su nueva posición la emplea para vender el país a los capitalistas extranjeros, ni le importa malversar los valores de la Revolución Mexicana.

Así es Artemio y así es la capa dirigente mexicana. Es, sobre todo, por este paralelismo que la novela alude a una determinada realidad histórica. Fuentes, “*pasa revista a la*

---

<sup>1</sup> Ezquerro, Milagros, op.cit., p. 42.

<sup>2</sup> Cit. Stooopen, María, op.cit., p. 75.

*Revolución, que para él no es una vivencia inmediata sino una serie de acontecimientos adquiridos mediante la evaluación de los resultados, y encuentra deficiencias y fallas esenciales*”, argumenta Clara Passafari<sup>1</sup>. Artemio es el símbolo de la clase que dirige el México posrevolucionario. Su biografía, como bien sostiene Bellini<sup>2</sup>, “*conduce a la creación de una realidad extremadamente concreta y al mismo tiempo huidiza, debil, esfumada, de inquietante ambigüedad*”. Se forjará durante la Revolución, y se enriquecerá con la ayuda de una estrategia: traición constante y colaboración con la corriente política en el poder. En los primeros momentos de su agonía, hace balance de las etapas de su espectacular éxito:

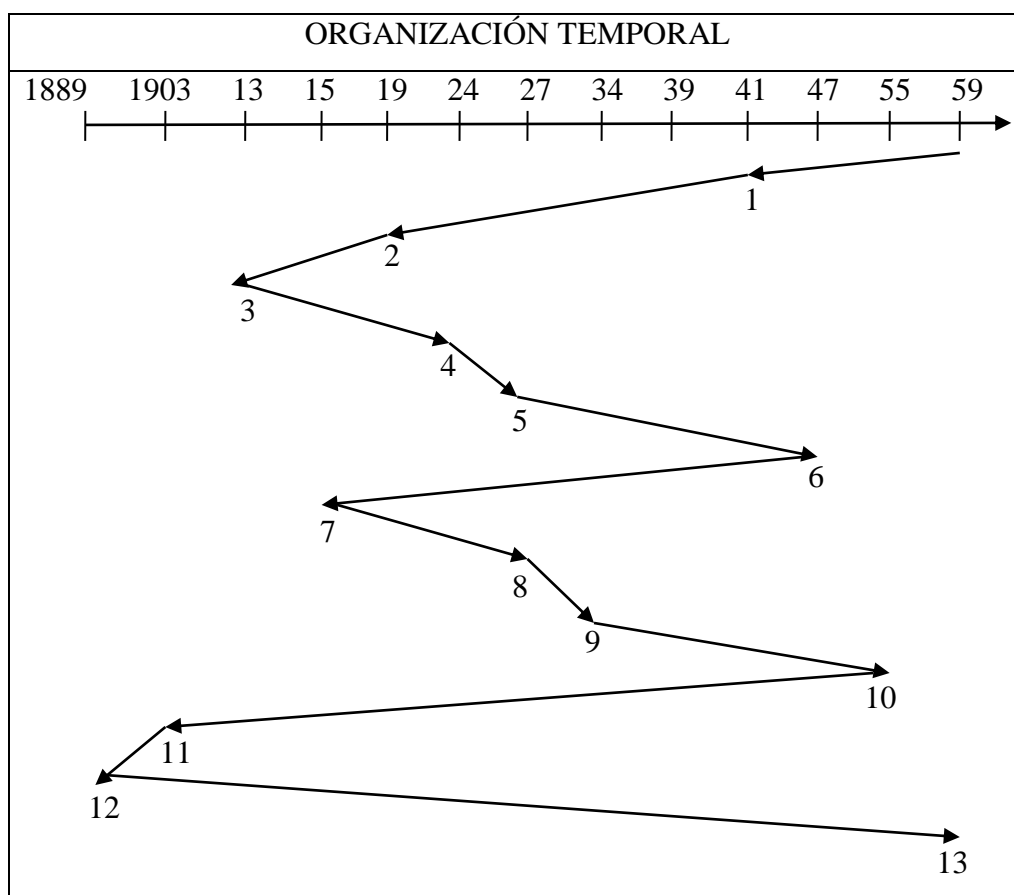
Todo un muro de tu despacho estará cubierto por ese cuadro que indica la extensión de las relaciones entre los negocios manejados: el periódico, las inversiones en bienes raíces -México, Puebla, Guadalajara, Monterrey, Culiacán, Hermosillo, Guaymas, Acapulco-, los domos de azufre en Jaltipán, las minas de Hidalgo, las concesiones madereras en la Trahumara, la participación en la cadena de hoteles, la fábrica de tubos, el comercio de pescado, las financieras de financieras, la red de operaciones bursátiles, las representaciones legales de compañías norteamericanas, la administración del empréstito ferrocarrilero, los puestos de consejero en instituciones fiduciarias, las acciones en empresas extranjeras -colorantes, acero, detergentes- y un dato que no aparece en el cuadro: quince millones de dólares depositados en bancos de Zurich, Londres y Nueva York. Encenderás un cigarrillo a pesar de las advertencias del médico, y le repetirás a Padilla los pasos que integraron esa riqueza. Préstamos a corto plazo y alto interés a los campesinos del estado de Puebla, al terminar la revolución; adquisición de terrenos cercanos a la ciudad de Puebla, previendo su crecimiento; gracias a una amistosa intervención del presidente en turno, terrenos para fraccionamientos en la ciudad de México; adquisición del diario metropolitano; compra de acciones mineras y creación de empresas mixtas mexicano-norteamericanas en las que tú figuraste como hombre de paja para cumplir con la ley; hombre de confianza de los inversionistas norteamericanos; intermediario entre Chicago, Nueva York y el gobierno de México; manejo de la bolsa de valores para inflarlos, deprimirlos, vender, comprar a tu gusto y utilidad; juajay consolidación definitiva con el presidente alemán: adquisición de terrenos ejidales arrebatados a los campesinos para proyectar nuevos fraccionamientos en ciudades del interior, concesiones de explotación maderera. Sí -suspirarás y le pedirás un fósforo a Padilla-, veinte años de confianza, de paz social, de colaboración de clases; veinte años de progreso, después de la demagogia de Lázaro Cárdenas, veinte años de protección a los intereses de la empresa, de líderes sumisos, de huelgas rotas. (pp.121-123)

---

<sup>1</sup> Passafari, Clara, op. cit., p. 144.

<sup>2</sup> Bellini, Giuseppe, op.cit., p. 553.

Esta cita es tan prolongada como significativa: ilustra sobre los mecanismos económicos, políticos y sociales en la época inmediatamente posterior a la Revolución. La carrera de Artemio se revela una promoción social que es típica del periodo posrevolucionario: “*Son datos vulgares y no serás el primero ni el único con semejante hoja de servicios*” (p.123). Esta carrera descrita a grandes rasgos, es evocada en doce episodios, y no de acuerdo con un orden cronológico. Reproducimos, a continuación, por el interés que ofrece para el análisis, el gráfico de Ezquerro en el que se numeran los doce episodios, indicándose el año al que corresponden:



**Figura 1. Organización temporal**

Fuente: Ezquerro, M. (1983), « La mort comme temps total », *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*, Toulouse, Sacco, p. 44.

Como se puede apreciar por el gráfico, la última vuelta al presente lleva a un punto al que se asigna el número 13 que, en el simbolismo del *Tarot*, y como lo hace notar Ezquerro<sup>1</sup>, es el número de la muerte.

<sup>1</sup> Ezquerro, Milagros, op.cit., p. 45.

En el relato se narran los pasajes de la vida de Artemio, empezando con el año 1959 y pasando a través de los años 1941, 1919, 1913, 1924, 1927, 1947, 1915, 1934, 1939, 1955, 1903, haciéndola terminar en el año 1889. El relato consiste en un ir y venir, del pasado turbulento de Artemio al tormento de su agonía. Todo un laberinto temporal que hace que la comprensión de su historia, de su vida, sólo sea posible hacia el final, cuando se coordinan todos los pasajes.

De acuerdo con Ezquerro, esta alteración del orden cronológico de los sucesos en el relato es una manera de marcar claramente dos temporalidades estrechamente ligadas a la historia de Artemio: el tiempo individual y el tiempo histórico.

Sin dejar de ser fundamentalmente una narración ficticia, *La muerte de Artemio Cruz* incluye en su construcción una serie de datos y personajes históricos. La novela, empero, no es una narración histórica. En palabras de Ramón Solís Llorente<sup>1</sup>, para que una novela pueda apellidarse histórica, “*Debe haber una intención en el autor de presentar una época, de aprovechar la ambientación de la novela para dar a conocer la realidad histórica de un momento determinado*”. Así pues, para que una novela sea verdaderamente histórica debe recrear la época en que se sitúa su acción, tal como propugna Amado Alonso<sup>2</sup>:

En este sentido, novela histórica no es sin más la que narra o describe hechos y cosas ocurridos o existentes, ni siquiera —como se suele aceptar convencionalmente— la que narra cosas referentes a la vida pública de un pueblo, sino específicamente aquella que se propone reconstruir un modo de vida pretérito y ofrecerlo como pretérito, en su lejanía, con los especiales sentimientos que despierta en nosotros la monumentalidad.

En *La muerte de Artemio Cruz* Fuentes combina en su justa medida los acontecimientos históricos reales con un entramado de ficción. Su intención no es plantear la reconstrucción de una época pasada, la del México de la primera mitad del siglo XX, sino llevar a cabo una revisión crítica y profunda de los logros de la Revolución

---

<sup>1</sup> Solís Llorente, Ramón (1964), *Génesis de una novela histórica*, Ceuta, Instituto Nacional de Enseñanza Media, p. 41.

<sup>2</sup> Alonso, Amado (1942), *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en «La gloria de don Ramiro»*, Buenos Aires, Instituto de Filología, pp. 143-144.

Mexicana. En ningún momento, es cierto, irrumpen en el relato personajes históricos reales, permanecen siempre igual, al margen de lo que ocurre. “*Ce qu’Artemio Cruz emprunte à l’Histoire mexicaine*”, expresa Ezquerro<sup>1</sup>, “*ce n’est pas un cachet de réalité mais un caractère d’exemplarité*”. Como figura típica, como destino, como carrera, como tipo social, Artemio condensa una serie de rasgos, actitudes, comportamientos representativos no tanto de un hombre o una categoría de individuos, sino más bien de una sociedad, de una etapa de desarrollo político, económico y moral que hace posible carreras como la de Artemio. Dice Passafari<sup>2</sup>:

En Artemio están presentes todos los vicios y defectos que lo hacen un representante excepcional de cierto tipo de vida que el autor critica demoledoramente. El encumbramiento de Artemio Cruz es un signo evidente de las irregularidades sociales, políticas y económicas que aquejan al país, ya que con dinero se pudren instituciones, se prostituyen actividades y se compran conciencias.

Finalmente, y esto resulta sumamente significativo, el paralelismo que se establece entre un destino individual y un medio siglo de Historia mexicana, marca una intencionalidad explícita de ofrecer una visión profunda de ese México surgido de la Revolución: una visión bastante ácida, sobre todo porque revela el auténtico rostro del país, marcado por la traición de los postulados revolucionarios.

Conviene aclarar que entre estas dos temporalidades, tal y como subraya Ezquerro<sup>3</sup>, existe “*un hiatus infranchissable*”: el tiempo individual es un tiempo cerrado, circular, mientras que el tiempo histórico es lineal, infinito, irreversible. El momento de la Historia mexicana evocado en la novela no es más que una parte ínfima de esa Historia que, a su vez, es sólo una parte de una Historia mucho más amplia a la que se refieren episodios como el de la muerte de Lorenzo en España, la aventura de Artemio y Laura en París o la presencia permanente de los Estados Unidos de América en la carrera del protagonista.

---

<sup>1</sup> Ezquerro, Milagros, op.cit., pp. 45-46.

<sup>2</sup> Passafari, Clara, op.cit., p. 143.

<sup>3</sup> Ezquerro, Milagros, op.cit., p. 46.

En tanto, el tiempo individual es un tiempo que termina donde comienza. El mismo Fuentes<sup>1</sup> indica que “*La muerte de Artemio Cruz es la historia de un destino personal, intransferible que se cierra con la muerte del protagonista*”. Aunque las historias circulares tienden a seguir una estructura narrativa tradicional, la de Artemio –y esto existe particularmente en el cine– no se adhiere a dicha estructura. La novela renuncia a una narrativa circular mientras que mantiene un estilo circular; se abre con la inesperada agonía del personaje y cierra con su muerte, revelando que la historia de hecho comienza al final.

En *La muerte de Artemio Cruz*, el tiempo individual no es lineal, no es “*une nomenclature ordonnée de dates et de faits*”, asevera Ezquerro<sup>2</sup>, sino, como se presenta en la narración, una reconstrucción de la memoria:

Tiempo que se llenará de vida, de actos, de ideas, pero que jamás será un flujo inexorable entre el primer hito del pasado y el último del porvenir... Tiempo que sólo existirá en la reconstrucción de la memoria aislada, en el vuelo del deseo aislado, perdido una vez que la oportunidad de vivir se agote, encarnado en este singular que eres tú, un niño, ya un viejo moribundo, que ligas en una ceremonia misteriosa, esta noche, a los pequeños insectos que se encaraman por las rocas de la vertiente y a los inmensos astros que giran en silencio sobre el fondo infinito del espacio... (p.402)

Esta cita evidencia el hecho de que el tiempo sólo existe en la “*reconstrucción de la memoria*” del moribundo Artemio que, al agonizar, eso es, al no tener ya más tiempo que el que le puede proporcionar su memoria, recupera y hace presentes actos, ideas en su propio presente. Esta visión del tiempo encuentra, en el nivel de la escritura, una expresión particular en una estructura narrativa que se despliega mediante tres perspectivas que se fijan en el ojo de tres narradores diferentes.

### **III.5.2. El tiempo en su triple aspecto gramatical, semántico y durativo**

Una de las características más resaltantes de *La muerte de Artemio Cruz*, como lo hemos mencionado ya en varios momentos, es la utilización de las tres personas del singular para narrar la historia. Cada una de las tres secuencias que componen los doce

---

<sup>1</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1990), op.cit., p. 73.

<sup>2</sup> Ezquerro, Milagros, op.cit., p. 46.

conjuntos narrativos y que comienzan respectivamente por « Yo », « Tú » y « Él », están escritas en tiempos diferentes:

- Las secuencias encabezadas por « Yo » están escritas en presente y corresponden de manera general al tiempo de la agonía.
- Las secuencias encabezadas por « Tú » están escritas en futuro y representan la conciencia crítica de la vida de Artemio.
- Las secuencias encabezadas por « Él » están escritas en pasado y narran doce episodios significantes de la vida de Artemio.

Como se deduce de lo expuesto, podríamos hablar de tres tiempos gramaticales (presente, futuro, pasado) en concordancia con tres duraciones diferentes de tres narradores formales distintos.

Lo llamativo del caso es que, aunque cada secuencia aparece en una formulación lingüística propia, ello sólo es cierto a nivel gramatical, ya que en el nivel semántico los tres tiempos se reducen a dos: presente y pasado. El presente corresponde a la narración en primera persona, al primer narrador que se manifiesta en forma de monólogo interior; el pasado a la de la tercera persona, al tercer narrador que recuerda el pasado y lo evoca a través de la memoria. Queda la secuencia del « Tú » como problemática. En ella, se usa el futuro gramatical para referirse al pasado y al presente.

Por simplificar algo podríamos aceptar el escalericimiento de Harss cuando habla de “futurización” para definir el uso del futuro artemiano. Dice Harss<sup>1</sup>:

Para sobreponer tiempos distintos, [Fuentes] recurre al monólogo interior (que da el presente), al *flashback* (que da un tiempo retrospectivo), y a una curiosa “futurización” –para darle un nombre– que encarna en una especie de voz de la conciencia, un acusativo interno que tutea al protagonista, torturando la sintaxis y retardando la acción.

En este sentido, el « Tú » y el futuro funcionan de forma conjunta. El « Tú » es una especie de proyección, una especie de “*double inversé de la première personne, à la*

---

<sup>1</sup> Harss, Luis, op.cit., p. 369.

*fois le même et l'autre*”, sugiere Ezquerro<sup>1</sup>. A ello se refiere Fuentes cuando dice: “*No Artemio Cruz no. Otro. En un espejo colocado frente a la cama del enfermo. El otro*” (p.118).

Así que la segunda persona, asociada al futuro, funciona como una imagen de la primera persona proyectada en un tiempo que él mismo es la proyección del presente. El futuro aquí tiene un valor particular: por un lado, se narran en tiempo futuro acontecimientos que se supone que han pasado; pero también, el futuro se presenta como un sustituto del presente. Notémoslo en estos dos ejemplos:

Sí; ayer volarás desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959, en el vuelo regular de la Compañía Mexicana de Aviación que saldrá de la Capital de Sonora, donde hará un calor infernal, a las 9:55 de la mañana y llegará a México, D.F., a las 16:30 en punto. Desde la butaca del tetramotor, verás una ciudad plana y gris, un cinturón de adobe y techos de lámina. La azafata te ofrecerá un chicle envuelto en celofán –recordarás eso en particular, porque será (debe ser, no lo pienses todo en futuro desde ahora) una chica guapa y tú siempre tendrás buen ojo para eso, aunque tu edad te condence a imaginar las cosas más que a hacerlas. (pp.118-119)

Ahora estarás pensando que bastará cerrar los ojos para tenerla. Sonreirás, pese al dolor que vuelve a insinuarse, y tratarás de estirar un poco las piernas. Alguien te tocará la mano, pero tú no responderás a esa ¿caricia, atención, angustia, cálculo? porque habrás creado la noche con tus ojos cerrados y desde el fondo de ese océano de tinta navegará hacia ti un bajel de piedra al que el sol del mediodía, caliente y soñoliento, alegrará en vano: murallas espesas y ennegrecidas, levantadas para defender a la iglesia de los ataques de indios y, también, para unir la conquista religiosa a la conquista militar. (p.140)

Vemos, pues, en las secuencias del «Tú» el futuro gramatical no se emplea para expresar una acción venidera. Éste tiene el valor de un tiempo que suele cifrarse en lo que Ezquerro<sup>2</sup> denomina “*temps projeté*”. En efecto, en ellas existe una proyección de futuro desde el pasado inmediato hasta el presente, lo que es un nivel temporal anómalo, de imposible expresión lingüística en castellano. Y “*como solución al problema de esa proyección se utiliza el futuro gramatical que no lo es en un sentido estricto, sería una especie de pasado cercano de efectos futuros lanzados sobre el presente*”, aclara Tejerina-Canal<sup>3</sup>. Conviene observar que esta utilización del futuro como proyección del

---

<sup>1</sup> Ezquerro, Milagros, op.cit., p. 53.

<sup>2</sup> Ibid., p. 53.

<sup>3</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1990), op.cit., p. 109.

tiempo está en armonía con su asociación a la segunda persona que es, también, una proyección, una imagen invertida del « Yo ».

De este modo, se puede decir que el futuro gramatical en un sentido estricto falta a lo largo de la novela. Sin embargo, eso no es del todo cierto. Acorde con Tejerina-Canal<sup>1</sup>, la última palabra de la obra: “*moriré*” es y anuncia ese futuro; expresa un estado que tomará lugar en algún punto del futuro. Según muy acertadamente observa Tejerina-Canal, “*Fuentes se ha cuidado antes de omitirlo, para resaltarlo más mediante su ausencia*”. En la escena concluyente de la novela, se produce la muerte de Artemio, que hace presentes todos los tiempos del personaje antes de cancelarlos. Inmediatamente después de la palabra “*moriré*”, el « Yo » parece consumir la muerte total de Artemio:

TÚ ya no sabrás: no conocerás tu corazón abierto, esta noche, tu corazón abierto... Dicen « Bisturí, bisturí »... (...) dicen, repiten... « infarto »... « infarto al mesenterio »... miran tus intestinos dilatados, de un rojo vivo, casi negro... dicen... repiten... « pulso »... « temperatura »... « perforación puntiforme »... comer, roer... El líquido hemorrágico escapa de tu vientre abierto... dicen, repiten... « inútil »... (...) Artemio Cruz... nombre... « inútil »... « corazón »... « masaje »... « inútil »... ya sabrás... te traje adentro y moriré contigo... los tres... moriremos... Tú... mueres... has muerto... moriré. (pp. 404-405)

Podemos observar que el análisis nos lleva a menudo a la situación del protagonista, a su confrontación con la muerte. Recordemos que el título de la obra es *La muerte de Artemio Cruz*. Y a partir de la experiencia de la muerte, o más aún de la conciencia de la inminencia de la muerte, se produce el fenómeno fundador de la narración, a saber, la fragmentación de la persona en tres instancias separadas. Toda la narración se presenta, como bien afirma Ezquerro<sup>2</sup>, como una larga meditación que comienza en el momento en que el protagonista recupera la conciencia después de una crisis intestinal, y termina con los últimos segundos de conciencia que siguen la operación inútil. Esta meditación, expresa la autora, “*est une reconstruction de la vie d’Artemio Cruz mêlée de réflexions sur le présent et le passé, parfois projetés imaginaiement vers le futur*”. Se instaura a partir de “*la conscience d’une scission de la personne, [et] s’achève sur l’unité retrouvée de trois instances de la personne, mais cette unité ne s’accomplit que dans la mort*”. Efectivamente, a medida que se acerca la muerte, las tres instancias se van

<sup>1</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1990), op.cit., p. 109.

<sup>2</sup> Ezquerro, Milagros, op.cit., pp. 55-56.

uniendo poco a poco en lo que realmente son: una sola instancia, una sola persona, Artemio Cruz: “*los tres... moriremos... Tú... mueres... has muerto... moriré*” (p.405).

Nada de trivial tiene esta cuidadosa matización que hace Tejerina-Canal<sup>1</sup>, pues considera que el futuro ha de ser el tiempo más importante de la obra. Precisamente, porque el título de la obra es *La muerte de Artemio Cruz*, no su agonía. Desde luego, estamos refiriéndonos al futuro real que, según el autor, “*sale del texto y va más allá, el de la muerte de Artemio Cruz y lo que haya -¿esperanza?- si lo hay, tras ella*”. Esta perspectiva se apoya en Fuentes<sup>2</sup>, quien en un estudio sobre el tiempo en Octavio Paz, dice: “*en el instante de esa cristalización absoluta de la cronología, ésta, milagrosamente se desdobra: el tiempo deja de ser ajeno sólo para empezar a ser objeto de una nostalgia y de una esperanza*”, que en *La muerte de Artemio Cruz* son, respectivamente, los recuerdos que Artemio elige llevar a su presente en la hora de la muerte y el futuro que, justamente, va más allá del texto.

Definitivamente, existe, sí, algo más allá de *La muerte de Artemio Cruz*: “*Vas a vivir... Vas a ser el punto de encuentro y la razón del orden universal... Tiene una razón tu cuerpo... Tiene una razón tu vida... Eres, serás, fuiste el universo encarnado...*” (p.402). Ese algo es el mundo y el México de ayer, hoy y mañana. No podía ser de otro modo si revisamos la acepción de “Artemio Cruz” de la que nos habla Tejerina-Canal<sup>3</sup>:

Artemio Cruz es el « arte-mío » del protagonista y la « cruz » o encrucijada del pasado, presente y futuro históricos, con sus cargas culturales, sociológicas, lingüísticas, psicológicas, económicas, ideológicas, religiosas, individuales, ... Artemio Cruz es el pasado indio y español –de Isabel Cruz o Cruz Isabel- es Ireneo, es Atanasio, es la revolución (o « rebeldía » que dice Jara) sin terminar, es Catalina y Teresa y Lilia y Laura y Padilla y Jaime Ceballos y Capdvilla y Couto e Ibargüen y Régules y ... es fatalmente la muerte de Artemio Cruz misma, o sea, el futuro de México, es ...

Es el deseo y el sueño de un nuevo tiempo. Este tiempo es objeto de una nostalgia intensa por un futuro que debe ser permanente presente, enriquecido por un pasado todavía vivificante:

---

<sup>1</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1990), op.cit., p. 109.

<sup>2</sup> Cit. Ibid., pp. 109-110.

<sup>3</sup> Ibid., p. 110.

tú serás el futuro sin serlo, tú te consumirás hoy pensando en mañana: ellos serán mañana porque sólo viven hoy:  
tu pueblo  
tu muerte: animal que prevés tu muerte, cantas tu muerte, la dices, la bailas, la pintas, la recuerdas antes de morir tu muerte:  
tu tierra:  
no morirás sin regresar: (...) (pp.368-369)

En pocas palabras, la muerte, cargada con todas las valencias de la vida, vuelve a ser el acto ritual del fin y comienzo de todo.

Con respecto a la duración, se demarcan también tres partes distintas; la primera, ya mencionada más arriba y correspondiente a la narración de la memoria de Artemio, abarca una duración de 70 años, del 9 de abril de 1889, fecha de su nacimiento, al 31 de diciembre de 1955. A la segunda corresponden los últimos momentos de vida de Artemio, varias horas más exactamente y que se nos ofrecen en la narración encabezada por « Tú ». Pero existe además el tiempo del « Yo » que, por las referencias temporales que proporciona, sabemos que no son varias horas sino menos. A este problema o, mejor, a la dificultad de determinar una cronología exacta para la agonía y la muerte del protagonista, así como a la relación entre la duración supuesta de la acción diegética y las técnicas cinematográficas, se consagra el apartado que sigue.

### **III.5.3. El tiempo narrativo y las técnicas cinematográficas**

En *La muerte de Artemio Cruz* no se precisa la duración de la agonía del protagonista, sólo hay referencias temporales en las secuencias del « Yo » que sugieren que ésta, y por ende el tiempo narrativo es breve. Esta conclusión se ve corroborada por la mayoría de los estudios sobre la novela.

En este sentido, vale la pena señalar las diferentes variantes que hay en la crítica literaria acerca del asunto: Según Ezquerro<sup>1</sup>, por ejemplo, la agonía de Artemio transcurre a lo largo de unas horas: “*c’est dans ces quelques heures de sursis que le protagoniste se remémore sa vie entière*”. Una perspectiva similar es la de Gónzales Boixo<sup>2</sup>, quien sostiene que lo que se trata de mostrar en la narración en primera persona

---

<sup>1</sup> Ezquerro, Milagros, op.cit., p. 42.

<sup>2</sup> Gónzales Boixo, José Carlos, op. cit., p. 31.

es “*el fluir del pensamiento de Cruz en esas horas horas de agonía*”. Linda S. Glaze<sup>1</sup>, por su parte, indica que la verdadera acción de “*la novela en la cual se yuxtaponen los recuerdos, sensaciones, pensamientos y temores de Artemio en sus últimas horas. (...) tiene lugar en menos de un día*”. Para Tejerina-Canal<sup>2</sup> “*es de algo más de dos horas*” el tiempo que pasa desde que Artemio sufre el colapso. Más específico, Mario Bendetti<sup>3</sup> habla de “*doce horas de agonía*”. Duración que Victor Fuentes<sup>4</sup> ratifica al afirmar que “*Cruz fallece el 9 de abril de 1959 después de 12 horas de agonía*”. Mientras Roberto Domínguez Cáceres<sup>5</sup> opina que “*la novela relata las últimas 24 horas de Cruz durante un ignoto día de 1960*”.

Es de notar que las propuestas menos concretas de Ezquerro, Gónzales Boixo o Glaze, quizás sean las más prudentes, porque en la novela las menciones temporales que permiten concretar el tiempo narrativo resultan demasiado vagas y son escasas y, por lo tanto, no puede comprobarse definitivamente ninguna de las otras aseveraciones.

En la opinión de Hussar<sup>6</sup>, la dificultad de fijar con exactitud una cronología para la agonía y la muerte del protagonista, “*se debe a que la única fuente de información en la novela, Cruz, es un narrador indigno de confianza; su estado decaído, subjetividad, tendencia a errarse y proclividad a inventar detalles comprometen el texto*”. O, dicho en otros términos, con este tipo de narrador, el texto presenta una gran confusión que imposibilita delimitar el periodo exacto en que se producen los hechos.

Ahora bien, exponer la fiabilidad o no de Artemio como narrador implica permitir que emerja al exterior todo aquello que el término “indigno de confianza” significa. Citando a Wayne C. Booth y Willam Riggan, Hussar<sup>7</sup> señala que existen “*factores que limitan las perspectivas de los narradores homodiegéticos como Cruz, entre ellos la inmediatez de la escena, la falta de información, la subjetividad y el olvido*”. Ya que se trata de un moribundo, su conciencia no es clara. Sometido a los avatares de la muerte ya próxima,

---

<sup>1</sup> Glaze, Linda S. (1985) « La distorsión temporal y las técnicas cinematográficas en “La muerte de Artemio Cruz” »». *Hispanamérica*, n° 40, p.116.

<sup>2</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1990), op.cit., p. 110.

<sup>3</sup> Cit. Ibid., p. 110.

<sup>4</sup> Cit. Hussar, James, op.cit., p. 75.

<sup>5</sup> Cit. Ibid., p. 75.

<sup>6</sup> Ibid., p. 75.

<sup>7</sup> Ibid., p. 77.

Artemio se expresa a través del fluir de su pensamiento con ideas delirantes, confusas, repetitivas y desordenadas. Su estado físico impide que él produzca un relato fiable. Por consiguiente, *La muerte de Artemio Cruz* no puede considerarse absolutamente un texto fidedigno.

Y es que no todo se agota aquí. En *La muerte de Artemio Cruz*, como bien explica Hussar<sup>1</sup>, “*se acentúa la crisis de credibilidad cuando el protagonista, la voz explícita de las secciones de “yo” y “tú”, se revela como la fuente de las secciones de “él” también, rompiendo la ilusión de otro narrador heterodiegético, omnisciente y objetivo*”. Ciertamente las secuencias narradas por la voz « Él » se las genera Artemio mientras agoniza. En consecuencia, la evocación de los eventos más importantes de su vida está constreñida por su situación corporal precaria; se evocan de forma caótica, reflejo de la pérdida de conciencia a causa de la enfermedad.

De ahí, y según comenta Hussar<sup>2</sup>, “*las referencias temporales también son indignas de confianza porque forman parte de la ficción creada por Cruz*”. En consideración de la frecuente y exacta reiteración de pasajes completos en las diez primeras secuencias del « Yo » que, en realidad, son reiteraciones de una sola escena y no de diez escenas distintas, Hussar<sup>3</sup> propone un tiempo narrativo reducido, es decir, una agonía más breve que la anteriormente establecida por la crítica, como en seguida veremos.

En *La muerte de Artemio Cruz*, la agonía del protagonista dura varias horas. Así lo dan a entender los datos cronológicos en las secuencias del « Yo ». La novela se inicia cuando Artemio se despierta en casa: “*YO despierto... Me despierta el contacto de ese objeto frío con el miembro*” (p.115). En la 2.<sup>a</sup> secuencia, parece recordar que este momento había sucedido durante la mañana: “*Escuché algo semejante cuando desperté esta mañana de ese sueño largo y plácido*” (p.135). Luego, en la 3.<sup>a</sup> secuencia, se alude a: “*he visto detrás de los ventanales y he escuchado ese rumor piadoso de las cortinas*” (p.161), indicación temporal, aparentemente al atardecer, que denota que ha pasado toda la tarde en su lecho de muerte. La 9.<sup>a</sup> secuencia es más precisa en el aspecto de la

---

<sup>1</sup> Hussar, James, op.cit., p. 77.

<sup>2</sup> Ibid., p. 79.

<sup>3</sup> Ibid., pp. 79-82.

temporalidad. En ella se indica una acción puntual: uno de los médicos que trata a Artemio observa que había orinado por última vez “*Esta mañana... no, hace dos horas, sin darse cuenta*” (p.318); es probable que esta acción se asocie con las primeras líneas de la novela, en que el enfermo reconoce: “*Orino sin saberlo*” (p.115). Otros comentarios de Artemio, aunque inconcretos, hacen referencia a un período prolongado: “*Hace tiempo que escucho las voces de esa grabadora*” (p.242, p.300); “*Oriné hace mucho*” (p.241).

Por supuesto, también es preciso recordar que, como es bien sabido, el estado físico en que se encuentra Artemio no mantiene intactas sus facultades. Dada la situación que vive, se ve afectada su capacidad para percibir el flujo del tiempo, lo que pone en duda los datos mencionados arriba. Experimentando lapsos de inconsciencia y perdiendo sus facultades, se confunde tanto que es imposible que entregue siquiera los datos más básicos del colapso que precede su agonía. Se supone que el presente narrativo ocurre el 10 de abril de 1959. En la primera secuencia del « Tú » se informa con precisión de que “*ayer volarás desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959, en el vuelo regular de la Compañía Mexicana de Aviación que saldrá de la Capital de Sonora*” (p.118). No obstante, las informaciones que aporta son confusas. Por una parte, se hace mención de que Artemio “*llegará a México , D.F., a las 16.30 en punto*” (p.119), pero más adelante se indica que “*Te trasladarás del aeropuerto a tu oficina (...) Después pasará a la oficina tu administrador Padilla (...) Trabajarás mucho ayer en la mañana*” (pp.120-121). Esto nos lleva a pensar que Artemio ya no discierne entre « ayer » y « esta mañana »; incluso afirma haber trabajado en su oficina “*mucho ayer por la mañana*”, a pesar de que su avión apenas había llegado a las cuarto y media de la tarde ese día 9 de abril.

No es, por tanto, ilusorio ni gratuito afirmar que las referencias temporales en *La muerte de Artemio Cruz* son “indignas de confianza”, pues éstas habrían de servir para identificar el tiempo en la narración, pero en vez de eso desorientan por completo al que pretende establecer una cronología para los últimos momentos de la vida del protagonista.

Para atribuirle 12 horas o más a la agonía de Artemio, hay que pasar por alto las deficiencias del narrador. También ayuda leer las secuencias del « Yo » como un conjunto de 13 episodios diferentes. En las 10 primeras, el narrador describe sus sensaciones más inmediatas, repitiendo acciones. Pero, ¿se trata de acciones que se van reiterando en el transcurrir temporal, o, por el contrario, de una acción que sucede en un momento específico y que el narrador recuerda profusamente? El estudio de Hussar<sup>1</sup> pone muy acertadamente un gran énfasis en esta cuestión. Según él, la repetición de acciones en dichas secuencias sugiere que éstas representan una sola escena.

La primera secuencia, que compendia los hechos que toman lugar en la casa de Artemio, introduce, en forma fragmentada, casi todos los elementos de las nueve que siguen. Teniendo en cuenta a Glaze<sup>2</sup>, “*resulta evidente que se trata de eliminar el fluir del tiempo por medio de la repetición para crear el sentido del presente prolongado*”. Por un lado, hay hechos que se repiten, como:

—La caricia “inútil” de Catalina.

Secuencia 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup>.

— Teresa leyendo el periódico.

Secuencia 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>.

—El pedido de Artemio de que abran la ventana, hecho que parece relacionado con la llegada de los médicos.

Secuencia 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup>, 10.<sup>a</sup>.

—Las menciones al secretario Padilla, solicitando escuchar la grabadora.

Secuencia 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>.

— La entrada y el acercamiento de Gloria, la nieta de Artemio.

Secuencia 1.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup>, 10.<sup>a</sup>.

— La descripción del cura que le da la extremaunción al moribundo.

Secuencia 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup>, 10.<sup>a</sup>.

— Las alusiones a su estado físico: dolor agudo en el estómago, uñas azules, etc.

Secuencia 1.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup>.

---

<sup>1</sup> Hussar, James, op.cit., p. 79.

<sup>2</sup> Glaze, Linda S., op.cit., p. 120.

Por otro lado, se repiten ciertas frases o párrafos enteros que sirven de marco, como: “*Cruzamos el río a caballo*” (Secuencia 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup>, 12.<sup>a</sup>); “*Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas*” (Secuencia 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>).

Cada uno de estos hechos que se repiten constantemente, pueden crear la falsa sensación de que corresponden con momentos temporales distintos. Resulta pertinente, entonces, ofrecer un ejemplo de textos desperdigados en el conjunto de la novela pero que comparten el mismo tiempo. Pongamos por caso la serie de secuencias en que Artemio pide que abran la ventana y que se relaciona con la llegada de los médicos:

Secuencia 1.<sup>a</sup>

- Abran la ventana.
- No, no. Puedes resfriarte y complicarlo todo. (p.117)

Secuencia 2.<sup>a</sup>

- Ah... hay una ventana. Hay un mundo fuera. Hay este viento alto, de meseta, que agita unos árboles negros y delgados. Hay que respirar...
- Abran la ventana.
- No, no. Puedes resfriarte y complicarlo todo. (p.137)

Secuencia 3.<sup>a</sup>

- Pero los veo. Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas.
- Ah... hay una ventana. Hay un mundo fuera. Hay este viento alto, de meseta, que agita unos árboles negros y delgados. Hay que respirar...
- Abran la ventana.
- No, no. Puedes resfriarte y complicarlo todo. (p.163)

En este pasaje se une la acción de abrir la ventana con la llegada de personas, que todavía no se pueden identificar como los médicos de Artemio.

Secuencia 5.<sup>a</sup>

- El médico se ha ido. Dilo que iba a buscar a otros médicos. No quiere hacerse responsable de mí. Yo ya no sé. Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas. Han corrido, con un siseo, las cortinas grises. Han entrado. Ah... hay una ventana. Hay un mundo fuera. Hay este viento alto, de meseta, que agita unos árboles negros y delgados. Hay que respirar...
- Abran la ventana.
- No, no. Puedes resfriarte y complicarlo todo. (pp.217-218)

A pesar de que no se precisa la identidad de las personas que llegan, no parece que existan muchas dudas de que se trata de los médicos.

Secuencia 7.<sup>a</sup>

Yo los veo. Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas. Han corrido, con un siseo, las cortinas grises. Yo quisiera pedirles que las abrieran, que abrieran las ventanas. Hay un mundo fuera. Hay este viento alto, de meseta, que agita unos árboles negros y delgados. Hay que respirar... Han entrado. (p.260)

Al final de esta secuencia, se da por supuesto que las personas que entran en la habitación de Artemio son médicos:

¿Qué dijeron? ¿quiste? ¿hemorragia? ¿hernia? ¿oclusión? ¿perforación? ¿vólculos? ¿cólicos? (p.264)

Este episodio se hallará nuevamente en la secuencia 10.<sup>a</sup>, descrito de manera más extensa.

Secuencia 8.<sup>a</sup>

Yo ya no sé. El médico se ha ido. Dijo que iba a buscar a otros médicos. No quiere hacerse responsable de mí. Yo ya no sé. Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas. Han corrido, con un siseo, las cortinas grises. (p.298)

—Abran la ventana.

— No, no. Puedes resfriarte y complicarlo todo. (p.302)

Secuencia 9.<sup>a</sup>

—Abran la ventana. (p.316)

Secuencia 10.<sup>a</sup>

Yo ya no sé. Pero los veo. Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas. Han corrido, con un siseo, las cortinas grises. Han entrado. (p.336)

Como puede observarse, este hecho se repite en la mayoría de las diez primeras secuencias. Lo mismo pasa con los demás hechos mencionados anteriormente. “*Este uso de la repetición*”, escribe Glaze<sup>1</sup>, “*busca destruir el paso del tiempo de la lectura para crear la sensación de un presente continuo*”. De acuerdo con esta perspectiva,

---

<sup>1</sup> Glaze, Linda S., op.cit., p. 120.

Hussar<sup>1</sup> asegura que “*el autor quiere crear esta sensación porque las primeras 10 secciones de “yo” comparten el mismo tiempo y espacio*”. Y prosigue: “*La recurrencia de frases y gestos marca pautas en el texto, indicándole al lector la repetida vuelta a la escena que abre el texto*”. O sea, la misma escena que se produce en la primera secuencia, se repite fragmentada en diferentes partes del texto.

Ahora bien, ¿por qué tanta repetición de una escena? Según Hussar<sup>2</sup>, la cantidad de los fragmentos repetidos en las diez primeras secuencias del « Yo » “*responde al problema estético de representar la simultaneidad en la escritura*”. En efecto, la simultaneidad de hechos que ocurren en diversos momentos es un proceso por el que la mente de Artemio pasa a menudo. “*Mientras ciertas acciones, pensamientos y conversaciones alrededor del lecho de Artemio ocurren simultáneamente*”, aclara Hussar, “*el autor sólo los puede registrar en sucesión en la página escrita*”. Y con el fin de mostrar que “*coinciden en el tiempo, recurre a una combinación de repetición y fragmentación*”. Así, la escena resulta incomprensible en sus fragmentos y comprensible sólo como una totalidad.

Un buen ejemplo nos lo ofrece la serie de fragmentos en que Artemio conversa con su nieta Gloria. Un ejemplo que ilustra cómo Fuentes se vale de la repetición y la fragmentación para exponer las facetas simultáneas de la conversación:

Secuencia 1.<sup>a</sup>

—Acercate, hijita, que te reconozca. Dile tu nombre.

— Soy... soy Gloria...

Si solo distinguiera mejor su rostro. Si sólo distinguiera mejor su mueca. Debe darse cuenta de este olor de escamas muertas, debe mirar este pecho hundido, esta barba gris y revuelta, este fluido incontenible de la nariz, estos...

La alejan de mí. (p.117)

Desde la semiconsciencia, Artemio identifica su propio estado físico e imagina la reacción de su nieta. Este pensamiento se omite en la Secuencia 2.<sup>a</sup> y se inserta otro que suspende el diálogo:

Secuencia 7.<sup>a</sup>

—Acercate, hijita, que te reconozca. Dile tu nombre.

---

<sup>1</sup> Hussar, James, op.cit., p. 80.

<sup>2</sup> Ibid., p. 80.

Huele bien. Ella huele bonito. Ah, sí, aún puedo distinguir las mejillas encendidas, los ojos brillantes, toda la figura joven, graciosa, que a pasos cortados se acerca a mi lecho.  
—Soy... soy Gloria... (p.260)

La combinación de los dos fragmentos revela el proceso mental de Artemio durante su encuentro con Gloria. El entusiasmo y la alegría que manifiesta a la entrada y el acercamiento de su nieta se esfuma porque no la puede ver claramente; asimismo, la admiración que expresa por ella cede a una descripción de su propio cuerpo maloliente.

#### Secuencia 8.<sup>a</sup>

—Acercate, hijita, que te reconozca. Dile tu nombre.  
Huele bien. Ella huele bonito. Ah, sí, aún puedo distinguir las mejillas encendidas, los ojos brillantes, toda la figura joven, graciosa, que a pasos cortados se acerca a mi lecho.  
—Soy... soy Gloria...  
Trato de murmurar su nombre. Sé que no se escuchan mis palabras. Por lo menos esto debo agradecerle a Teresa: haberme acercado el cuerpo joven de su hija. Si sólo distinguiera su rostro. Si solo pudiera ver mejor su mueca. Debe darse cuenta de este olor de escamas muertas, de vómito y sangre; debe mirar este pecho hundido, esta barba gris y revuelta, este fluido incontenible de la nariz, esta saliva seca sobre los labios y el mentón, estos ojos sin rumbo que deben ensayar otra mirada, estos....  
La alejan de mí.  
—Pobrecita... se ha impresionado...  
—¿Eh ?  
—Nada, papa; descanse.  
Dicen que es novio del hijo de Padilla. Cómo debe besarla, qué palabras debe decirle, ah, sí, qué rubor. (pp.298-299)

En esta secuencia se empalma y amplía el contenido de las dos anteriores. Se describe con más detalle el estado físico de Artemio, se determina la reacción de Gloria a través del comentario emitido por su madre, Teresa: "*Pobrecita... se ha impresionado...*", y se exponen los pensamientos de Artemio acerca de la relación sentimental entre su nieta y el hijo de Padilla. En las secuencias 9.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> no se repetirá el episodio tal cual, pero se encontrarán de nuevo líneas aisladas del diálogo:

#### Secuencia 9.<sup>a</sup>

—Acercate, hijita, que te reconozca. Dile tu nombre. (p.317)

#### Secuencia 10.<sup>a</sup>

—Soy... soy Gloria.... (p.336)

Como sea, si reflexionamos algo sobre las 10 primeras secuencias del «Yo», descubriremos en seguida que son textos que enseñan las diferentes capas de una sola escena transcurrida en casa de Artemio. Se trata de una estructura que “*sugiere una escena tumultuosa en que los eventos ocurren a un paso acelerado*”, enfatiza Hussar<sup>1</sup>. La últimas tres secuencias, en cambio, a pesar de que repiten elementos de las secuencias anteriores, como la frase “*Cruzamos el río a caballo*” toman lugar, según informa Artemio, en una ambulancia, y después en un hospital donde los médicos intentan en una cirugía de emergencia salvarle la vida.

Consta notar que en estas secuencias, marcadas por un deterioro muy importante del estado general indicador de una muerte inminente, Artemio es prácticamente incapaz de pensar correctamente y discernir con claridad. Está delirando y sigue perdiendo y recuperando el sentido. En palabras de Hussar<sup>2</sup>, “*la lucidez y las facultades de Cruz son particularmente dudosas hacia el final del texto, cuando la narración en primera persona asume una cualidad onírica*”. Al despertarse en la ambulancia: “*YO he despertado... otra vez... pero est a vez... sí... en este autmóvil, en esta carroza... no... no sé... corre sin hacer ruido...*” (p.362), comenta que “*ésta no debe ser todavía la conciencia verdadera...*” (p.362). Agonizando, semiconsciente, y bajo el efecto de calmantes sigue su narración que le induce un “*medio sueño*”. Así lo dan por hecho sus palabras: “*estoy despertando... de ese medio sueño al que indujo el calmante... estoy despertando... con el dolor... en el centro... de mis entrañas*” (p.365). La cualidad onírica de la narración en primera persona hace suponer a Hussar que Artemio puede no haber salido de la casa e imaginado el transporte en ambulancia.

En este estado de cosas, resulta particularmente significativo el detenido análisis efectuado por Hussar. Si el viaje al hospital es pura imaginación del moribundo, entonces la escena inicial nunca cambia. Nos hallamos, a la postre, ante un tiempo narrativo más reducido, es decir, la duración de la agonía de Artemio debe de ser menos de las 12 o 24 horas que se le han atribuido. Más preciso, Hussar<sup>3</sup> defiende la posibilidad de que la novela “*La muerte de Artemio Cruz se trate de los últimos minutos, y no horas, de la vida del protagonista*”.

---

<sup>1</sup> Hussar, James, op.cit., p. 81.

<sup>2</sup> Ibid., p. 82.

<sup>3</sup> Ibid., p. 82.

Para indicar la brevedad del tiempo narrativo en la novela, Fuentes se vale de técnicas cinematográficas. Involucrado con la cultura visual y fascinado por la película *Ciudadano Kane*, se sirve de la manera innovadora en que Welles interpreta el tiempo para construir una nueva forma de especificidad literaria.

En *Ciudadano Kane*, Welles altera el orden cronológico y la duración de los sucesos narrados para representar, según indica Victor Fuentes<sup>1</sup> “*la coexistencia de todas las capas del pasado y la existencia de un tiempo contraído en el presente*”. Para realizar saltos en el tiempo, el cineasta usa procedimientos como el montaje, el *flashback* y el *fade out*; cada una de estas técnicas, que abordaremos con sumo detalle en el último capítulo, halla su equivalente en la novela. Fuentes utiliza las secuencias en segunda persona como *fade out* que marcan las transiciones entre el presente inmediato y el pasado; en éstas, y a través del monólogo, Artemio se conecta con su pasado, descubre sus motivaciones y ofrece reflexiones sobre los motivos de su conducta. Las secuencias en tercera persona que siguen las transiciones son semejantes a los *flashbacks* filmicos; Artemio rememora momentos importantes de su vida, son sus memorias reproducidas como imágenes en movimientos.

A estos efectos, Hussar<sup>2</sup> argüye que “*la imitación de técnica cinematográfica en La muerte de Artemio Cruz se relaciona a la propuesta de un tiempo narrativo breve*”. Las secuencias del « Yo » que se distinguen por una reiteración extensa, “*se leen como múltiples tomas de una sola escena de corta duración*”. Esta duración no se prolonga con las secuencias del « Tú » y « Él » pues ocupan capas del mismo tiempo narrativo. O sea, toda la acción de la novela se reduce al tiempo en que pasa una de las secuencias del « Yo ». Así pues, Fuentes opta por presentar “*una transcripción exhaustiva de los acontecimientos y pensamientos que le ocurren al protagonista o simultáneamente o en rápida sucesión, mientras agoniza [que], en tiempo real, es viable que se trata de minutos y no de horas*”.

---

<sup>1</sup> Cit. Hussar, James, op.cit., p. 83.

<sup>2</sup> Ibid., p. 84.

Resumiendo lo expuesto, podríamos concluir lo siguiente: el análisis por medio de la carencia de referencias temporales concretas y fidedignas, la fragmentación y la repetición de diálogos, monólogos interiores y actos que Hussar presenta nos induce a pensar que nada hay de insensato en la defensa que hace de un tiempo narrativo muy breve. Pero, sobre todo, nos abre retrospectivamente una duda razonable en torno a las investigaciones que establecen una agonía extensa para Artemio. Cualquiera que sea la opción por la que nos pronunciemos, todas divulgan un conocimiento común y empírico que implica un enriquecimiento del tema en cuestión y confirma la operatividad de la distorsión del tiempo en la estructura de la novela.

#### **III.5.4. La distorsión del tiempo narrativo**

Sabido es por las corrientes críticas ocupadas en el estudio de la temporalidad en la narración literaria, que dentro del tiempo narrativo se distingue un doble aspecto: el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Es lo que Genette<sup>1</sup> en *Discurso del relato*, instrumental teórico y ensayo de referencia para los estudios narratológicos, estudia dentro de la categoría del tiempo de la narración, en la que propone la siguiente distinción: “*el relato es una secuencia dos veces temporal...: hay el tiempo de la cosa contada y el tiempo del relato*”. El tiempo de la cosa contada o de la historia es el tiempo lineal, continuo, de la historia, mientras que el tiempo del relato o del discurso, es la reestructuración de que éste es objeto en su configuración discursiva. La narratología ha dejado bien asentada la diferencia entre la historia -el conjunto de los hechos narrativos en el orden cronológico en que sucede- y el discurso o estructuración bajo la que aparece el material de la historia.

El paso del nivel de la historia al del discurso supone un proceso de transformación: selección de los sucesos, ordenación de éstos, adopción de un punto de vista, etc. No en vano señala Chatman<sup>2</sup> que

Los sucesos de una historia son transformados en una trama por el discurso, el modo de su representación. Su orden de presentación no tiene que ser el mismo que el de la lógica natural de la historia. Su función es dar énfasis o quitárselo a ciertos sucesos de la historia, interpretar algunos y dejar que se deduzcan

---

<sup>1</sup> Genette, Gérard (1989), op. cit., p. 89.

<sup>2</sup> Chatman, Seymour (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, p. 45.

otros, mostrar o contar, comentar o permanecer en silencio, concentrarse en este o aquel aspecto de un suceso o personaje

El tiempo del discurso también permite todo tipo de manipulaciones: alteraciones del orden cronológico, resúmenes, supresión de segmentos temporales, etc. Como indica Todorov<sup>1</sup>:

el problema de la presentación del tiempo en el relato se plantea a causa de la diferencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso. El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro (...). De aquí deriva la necesidad de romper la sucesión « natural » de los acontecimientos (...) Pero la mayor parte de las veces, el autor no trata de recuperar esta sucesión « natural » porque utiliza la deformación temporal con ciertos fines estéticos.

La sucesión “natural” de los acontecimientos puede aparecer modificada a voluntad del narrador –en tanto locutor y organizador del discurso– que crea lo que Genette<sup>2</sup> denomina un *seudotiempo*, al que define como “*un falso tiempo que equivale a uno verdadero*”. El teórico francés afirma que la actuación del narrador sobre el tiempo en el discurso está sujeta a tres conceptos: *orden*, *frecuencia* y *duración*. En relación con el tiempo, tales nociones se convierten en ejes para medir los vínculos entre la historia y el discurso.

En términos más generales, el tiempo del discurso puede diferir del de la historia en tres aspectos, y que son el *orden* en que suceden los acontecimientos, la *duración* o la relación entre el tiempo que duran los acontecimientos de la historia y la extensión del discurso, y la *frecuencia* con la que el discurso refleja los acontecimientos de la historia.

Si comenzamos por las cuestiones relativas al *orden*, podemos afirmar que en *La muerte de Artemio Cruz* no se sigue una lógica temporal o una línea argumental. Se trata de una obra centrada en las regresiones hacia el pasado. Como señala Shaw<sup>3</sup>, “*La novela consta en realidad de un largo falshback de la vida de Artemio mientras éste se encuentra en*

---

<sup>1</sup> Cit. Neira Piñeiro, María del Rosario, op. cit., pp. 180-181.

<sup>2</sup> Genette, Gérard (1989), op. cit., p. 90.

<sup>3</sup> Shaw, Donald L., op.cit., p. 114.

*su lecho de muerte*”. Su cronología rectilínea queda sustituida por una distorsión temporal que, sorprendentemente, pone orden en la vida caótica del moribundo.

Analizar este tiempo deslucado pasa necesariamente por el estudio de las distintas formas de discordancia que se producen entre el orden de los acontecimientos en la historia y su disposición en el discurso narrativo. Para Genette<sup>1</sup>, toda ruptura del *orden* lógico se conoce como *anacronía* y en ésta quedan desdoblados, al menos, dos planos narrativos. Si se introduce un acontecimiento que debiera haber sido mencionado con anterioridad al orden lógico de la historia, la anacronía se conoce como *analepsis* o anacronía retrospectiva o *flashback*. Si sucede lo contrario, es decir, se anticipa un acontecimiento que debería ser contado más tarde, lo que se produce es una *prolepsis* o anacronía prospectiva o *flashforward*.

En *La muerte de Artemio Cruz* se nos plantea un tratamiento anacrónico del tiempo ya que no discurre linealmente, sino a saltos. La novela reconstruye la vida de Artemio que está agonizando, a través de saltos hacia adelante y atrás. Al borde de la muerte, éste rememora con *flashbacks* y reflexiones con su propia conciencia su historia personal y la mexicana.

Especialmente destacable es la forma en que se presentan estos *flashbacks*. Pues, su movimiento temporal es más complejo de lo que hemos dicho. Así, por ejemplo, en la primera secuencia 1.<sup>a</sup>, en el nivel « Yo » Artemio se esfuerza por pensar en lo que hizo ayer: “¿qué hice ayer?: si pienso en lo que hice ayer no pensaré más en lo que está pasando. Ése es un pensamiento claro. Muy claro. Piensa ayer. No está tan loco; no sufres tanto; pudiste pensar eso. Ayer ayer ayer. Ayer Artemio Cruz voló de Hermosillo a México” (p.118). Este tema de ayer sigue en el nivel « Tú » donde Artemio, dirigiéndose a sí mismo, habla de las cosas que había efectuado el día anterior: (a) había manejado a Sonora en su vehículo “comprando” a varios funcionarios para ganarse su favor (b) había regresado a México, D.F. en un avión que registró incendio en un motor en pleno vuelo (c) se había desplazado del aeropuerto hasta la oficina donde se ocupó de asuntos relativos al trabajo (d) se había desplomado y había sido traído a su casa donde

---

<sup>1</sup> Genette, Gérard (1989), op. cit., p. 95.

le atendieron varios médicos. Pero, estos acontecimientos se presentan en el orden (b), (a), (d) y (c), como en seguida veremos:

(b) el anuncio luminoso –No Smoking, Fasten Seat Belts– se encenderá en el momento en el que el avión, al entrar al Valle de México, descienda abruptamente, como si perdiera el poder de mantenerse en el aire delgado y en seguida se inclinará hacia la derecha y caerán bultos, sacos, maletines y se levantará un grito común, entrecortado por un sollozo bajo las llamas comenzarán a chisporrotear hasta que el cuarto motor, sobre el ala derecha, se detenga y todos sigan gritando y sólo tú te mantengas sereno, inmóvil, mascando tu chiclé y observando las piernas de la azafata que correrá por el pasillo apaciguando a los pasajeros (...) (p.119)

(a) El viaje a Sonora lo habrás hecho en automóvil –Volvo 1959, placas DF 712– porque algunos personajes del gobierno habrían pensado ponerse muy pesados y tú deberías recorrer todo ese camino a fin de asegurarte de la lealtad de esa cadena de funcionarios a los que has comprado (...) (pp.119-120)

(d) Te traerán desmayado a tu casa; te desplomarás en tu oficina; vendrá el doctor y dirá que habrá que esperar algunas horas para dar el diagnóstico. Vendrán otros médicos. No sabrán nada, no entenderán nada. Pronunciarán palabras difíciles. Y tú querrás imaginarte a ti mismo. Como un odre vacío y arrugado. Te temblará la barbilla, te olerá mal la boca, te olerán mal las axilas, te apestará todo entre las piernas. Estarás tirado allí, sin bañar, sin afeitarse: serás un depósito de sudores, nervios irritados y funciones fisiológicas inconscientes (...) (p.120)

(c) Te trasladarás del aeropuerto a tu oficina y recorrerás una ciudad impregnada de gases de mostaza, porque la policía acabará de disolver esa manifestación en la plaza del Caballito. Consultarás con tu jefe de redacción las cabezas de la primera plana, los editoriales y las caricaturas y te sentirás satisfecho. Recibirás la visita de tu socio norteamericano, le harás ver los peligros de estos mal llamados movimientos de depuración sindical. Después pasará a la oficina tu administrador, Padilla, y te dirá que los indios andan agitando y tú, a través de Padilla, le mandarás decir al comisario ejidal que los meta en cintura, que al fin para eso le pagas. (pp.120-121)

De este modo, el orden de la narración retrospectiva corre paralela a la corriente de la conciencia de Artemio, procurando registrar fielmente su evolución. El discurso, por ende, no se desenvuelve acorde con una coherencia racional, sino que presenta el desorden en la exposición, dando a conocer recuerdos sin terminar, como se producen al interior del pensamiento de Artemio moribundo.

Idénticamente, merece nuestra atención la forma en que se presentan los *flashbacks* en las secuencias del « ÉL ». El procedimiento de memorización del pasado de Artemio,

de los doce episodios más significativos de su vida, se sistematiza en la novela gracias a la aparición en las secuencias del « Yo » y « Tú », de un dato (una palabra, una frase, un nombre, una asociación o simplemente una alusión) que nos remite a un pasado concreto que se explicita y se desarrolla en las secuencias del « ÉL ». Lo interesante es que estas secuencias son en sí anacronías retrospectivas; la narración retrospectiva usada está dentro de la narración retrospectiva en sí de la secuencia.

De los muchos ejemplos que podrían citarse, señalaremos una narración retrospectiva en forma de conversaciones en la secuencia 4.<sup>a</sup>, en el episodio que se refiere a la vida de Artemio y Catalina en la hacienda de Puebla después de la muerte de don Gamaliel. Catalina está sentada en una mecedora y el indio Ventura y Artemio, apartados, mirándola. En la subconsciencia de este último se repiten conversaciones dándonos una idea de cómo han pasado los primeros años de matrimonio:

Secuencia 4.<sup>a</sup>, episodio de (1924: Diciembre 4)

Y él, al voltear el rostro para seguir la mirada del indio, encontró el rostro inmóvil de su mujer y pensó que durante esos primeros años la frialdad le había sido indiferente; él mismo había carecido de voluntad para atender ese mundo, (...)

Otro, más urgente, lo solicitaba.

(«—El señor gobierno no se ocupa de nosotros, señor Artemio, por eso venimos a pedirle que usted nos dé una mano.

«—Para eso estoy, muchachos. Tendrán su camino vecinal, se los prometo, pero con una condición: que ya no lleven sus cosechas al molino de don Cástulo Pizarro. ¿No ven que ese viejo se niega a repartir ni un cacho de tierra ? No lo favorezcan. Traigan todo a mi molino y déjenme a mí colocar las cosechas en el mercado.

«—Tiene usted razón, no más que don Pizarro nos va a matar si hacemos eso.

«—Ventura: repárteles sus rifles a los muchachos para que aprenden a defenderse. »)

Ella se meció lentamente. Recordaba, contaba días y a menudo meses durante los cuales sus labios no se abrieron. (p.198)

Esta narración retrospectiva en forma de conversaciones tiene fin unas páginas más adelante, cuando:

Ventura volvió a inclinar la cabeza antes de colocarse el sombrero. La calesa fue conducida por un peón hasta la verja y él le dio la espalda al indio y caminó hacia la mecedora donde se encontraba la mujer preñada. (p.207)

Igual a la concepción que la cinematografía tiene del tiempo, con los saltos en la cronología, las vueltas atrás en el tiempo y las repeticiones en los recuerdos,

observamos este manejo de la distorsión del orden temporal en *La muerte de Artemio Cruz*. Como consecuencia se obtiene la tensión requerida en la novela, interpolando diversos incidentes o distribuyendo las acciones en distintas partes del relato.

Además de alterar el orden del tiempo de la historia, la novela altera también su *duración* o *velocidad*. Ésta es responsable de la configuración del ritmo narrativo, de las *anisocronías*, esto es, los efectos de ritmo que pueden causar aceleración o desaceleración del relato. Según el tiempo del discurso sea igual, mayor o menor al tiempo de la historia, se pueden establecer cuatro *tempos narrativos* o *velocidades narrativas* básicos, que establece Genette<sup>1</sup> en *Figuras III*: la *pausa*, la *escena*, la *elipsis* y el *resumen*. En palabras de Irene Klein<sup>2</sup>, la pausa y la escena “*contribuyen a un relato moroso*” mientras que el resumen y la elipsis a “*un relato más vertiginoso*”.

Genette explica que en la *pausa*, que es la lentitud infinita, el tiempo del discurso es infinitamente superior al tiempo de la historia. En ella nada acontece en la historia y sin embargo la narración continúa. Esto se consigue generalmente por medio de la descripción o la caracterización. En la *escena* se da, o se pretende dar, una plena igualdad entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia. Se expresa discursivamente por medio del diálogo o el monólogo interior. En la *elipsis*, que es la velocidad infinita, el tiempo del discurso es infinitamente más pequeño que el tiempo de la historia. Consiste en el silenciamiento del material de la historia que no pasa al discurso. En ella, el discurso detiene, aunque el tiempo de la historia continúa. El detenimiento es un salto en el tiempo. Mediante este salto, se omite en el discurso lapsos más o menos largos del tiempo de la historia, pueden abarcar días, semanas, meses e incluso años del transcurso de la trama. En el *resumen* o *sumario* el tiempo del discurso es inferior al tiempo de la historia. También acelera el relato, pero a diferencia de la *elipsis*, el material de la historia sí pasa al discurso. Consiste en la condensación del material diegético de la historia. La narración procede con mayor rapidez que los acontecimientos que suceden en la historia.

---

<sup>1</sup> Véase Genette, Gérard (1989), op. cit., pp. 144-167.

<sup>2</sup> Klein, Irene (2007), *La narración*, Buenos Aires, Eudeba General, p.50.

Como es evidente, en la mayoría de los textos literarios no se produce una *isocronía* o coincidencia perfecta de los tiempos. Como bien sostiene Klein<sup>1</sup>, “*La narración se construye en el equilibrio de todas las formas narrativas; un buen narrador sabrá, a fin de generar suspenso, elegir la tensión necesaria para que el relato avance de modo dinámico en algunos momentos o se distienda en descripciones, en otros*”. Así, en *La muerte de Artemio Cruz* hay una duración del tiempo del discurso que no se ciñe a lo que se supone que duran los hechos de la historia.

En el texto de Fuentes se pueden recoger bastantes pausas que lentifican la acción. Un ejemplo nítido se registra en la 1.<sup>a</sup> secuencia, en el episodio de (1941: Julio 6), cuando Artemio hace la descripción de una zona de la capital mexicana:

Él vio pasar el domo naranja y las columnas blancas, gordas, del Palacio de *Bellas Artes* pero miró hacia arriba, donde los cables se unían, separaban, corrían -no ellos, él con la cabeza recostada sobre la lana gris del asiento- paralelos o se enchufaban en los distribuidores de tensión: la portada ocre, veneciana del Correo y las esculturas frondosas, las ubres plenas y las cornucopias vaciadas del *Banco* de México: acarició la banda de seda del sombrero del fieltro marrón y con la punta del pie hizo que se columpiara la correa del asiento dobladizo de la limousine, en frente de él: los mosaicos azules de Sanborn's y la piedra labrada y negruzca del convento de San Francisco. (p.128)

La escena parece desarrollar la historia de Artemio con la velocidad o lentitud que tendrá si sucedería realmente. Ésta predomina por la especial relevancia del monólogo interior. Secuencias enteras están constituidas por monólogos. El contenido de las secuencias del « Yo » es un continuo monólogo interior de Artemio medio inconsciente que mezcla sus percepciones externas, sentimientos, opiniones y recuerdos:

Secuencia 1.<sup>a</sup>

YO despierto... Me despierta el contacto de ese objeto fno con el miembro. No sabía que a veces se puede orinar involuntariamente. (p.115)

Secuencia 2.<sup>a</sup>

YO siento esa mano que me acaricia y quisiera desprenderme de su tacto, pero carezco de fuerzas. (p.134)

Secuencia 3.<sup>a</sup>

YO siento que unas manos me toman de las axilas y me levantan para acomodarse mejor contra los almohadones suaves, y el lino fresco es como un bálsamo para mi cuerpo ardiente y frío; (...) (p.160)

---

<sup>1</sup> Klein, Irene, op. cit., p. 53.

Secuencia 4.<sup>a</sup>

YO sobreviví. Regina, ¿Cómo te llamabas? No. Tú, Regina. ¿Cómo te llamabas tú, soldado sin nombre? Sobreviví. Ustedes murieron. Yo sobreviví. Ah, me han dejado en paz. Creen que estoy dormido. (p.188)

Secuencia 5.<sup>a</sup>

YO dejo que hagan, yo no puedo pensar ni desear; yo me acostumbro a este dolor: nada puede durar eternamente sin convertirse en costumbre; el dolor que me siento debajo de las costillas, (...) (p.217)

Secuencia 6.<sup>a</sup>

YO huelo ese óleo viejo que me embarran en los ojos, la nariz, los labios, los pies fríos, las manos azules, los muslos, cerca del sexo y pido que abranla ventana : quiero respirar. (p.238)

Secuencia 7.<sup>a</sup>

YO los veo. Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. (p.260)

Secuencia 8.<sup>a</sup>

YO no puedo desear; yo dejo que hagan. Trato de tocarlo. Lo recorro del ombligo al pubis. Redondo. Pastoso. Yo ya no sé. El médico se ha ido. (p.298)

Secuencia 9.<sup>a</sup>

YO despierto otra vez, pero esta vez con un grito: alguien me ha clavado un puñal largo y frío en el estómago; alguien desde fuera: yo no puedo atentar contra mi propia vidade esta manera : alargo los brazos, (...) (p.315)

Secuencia 10.<sup>a</sup>

YO me diría la verdad, si no sintiera mis labios blancos, si no me doblara en dos, incapaz de contenerme a mí mismo, si soportara el peso de las cobijas, (...) (p.336)

Secuencia 11.<sup>a</sup>

YO he despertado... otra vez... pero esta vez... sí... en este automóvil, en esta carroza... no... no sé... corre sin hacer ruido... ésta no debe ser todavía la conciencia verdadera... por más que abra los ojos (...) (p.362)

Secuencia 12.<sup>a</sup>

YO sé que me atraviesan la piel del antebrazo con esa aguja; grito antes de sentir dolor alguno, el anuncio de ese dolor viaja a mi cerebro (...) (p.396)

Secuencia 13.<sup>a</sup>

YO no sé... no sé... si él soy yo... si tú fue él... si yo soy los tres... Tú... te traigo dentro de mí y vas a morir conmigo... Dios... Él... lo traje adentro y va a morir conmigo... los tres que hablaron... Yo... lo traeré adentro y moriré conmigo... sólo... (p.404)

En las secuencias del « Tú », a pesar de estar establecidas como un diálogo del « Yo » Artemio con su propio « Tú », las ideas que fluyen son un verdadero monólogo:

Secuencia 6.<sup>a</sup>

TÚ la pronunciarás: es tu palabra: y tu palabra es la mía; palabra de honor: palabra de hombre: palabra de rueda: palabra de molino: imprecación, propósito, saludo, proyecto de vida, filiación, recuerdo, voz de los desesperados, liberación de los pobres, orden de los poderosos, invitación a la riña y al trabajo, epígrafe de amor, signo del nacimiento, amenaza y burla, verbo testigo, compañero de la fiesta y de la borrachera, espada del valor, trono de la fuerza, colmillo de la marullería, blasón de la raza, salvavida de los límites, resumen de la historia: santo y seña de México: tu palabra:

- Chingue a su madre
- Hijo de la chingada
- Aquí estamos los meros chingones
- Déjate de chingaderas
- Ahoritita me lo chingo (p.243)

En la parte diegética del discurso encabezado por « Él », el paso al monólogo interior se hace por medio de un verbo: “*el chófer sudaba bajo la resolana y no podía prender la radio para distraerse y él pensó que no había hecho mal en asociarse con los cafetaleros colombianos cuando ampezó la guerra en África*” (p.124), un signo de interrogación, de exclamación, de los puntos suspensivos y de los dos puntos: “*La brisa continuaba agitando las cortinas y el sol no acababa de brillar: sería una lástima, una verdadera lástima que el día se echara a perder. En septiembre nunca se sabe*” (p.249) o movimientos, particularmente de los ojos: “*miró hacia afuera: estas horas del amanecer eran las mejores, las más despejadas, las de una primavera diaria*” (p.247). La escena se relaciona también con los diálogos que interfieren. Éstos se sitúan principalmente en esta parte y la del discurso encabezado por « Yo »:

Secuencia 2.<sup>a</sup>, episodio de (1919: Mayo 20)

Perdió en el último tiro del cubilete y se encogió de hombros. Hizo una seña al cantinero para que sirviera más copas y todos le agradecieron el gesto.

—¿Quién está endeudado con este don Gamaliel?

—Pues... ¿quién no está?, diría yo.

—¿Tiene algún amigo muy cercano, algún confidente?

—Pues cómo no, el padre Páez, aquí a la vuelta.

—¿No que despojó al clero?

—Ujule... el padrecito le da la salvación eterna a don Gamaliel, a cambio de que don Gamaliel le dé la salvación en la tierra al padrecito.

El sol los cegó al salir a la calle. (p.150)

El poder elíptico de la narración en *La muerte de Artemio Cruz* se manifiesta con la omisión total de acontecimientos que evidentemente han tenido lugar en la historia, esto es, se ahorra contar lo que pasa durante un periodo más o menos largo de tiempo. Citaremos como ejemplos: “—*Usted mismo lo ha dicho, don Gamaliel —dijo el huésped cuando regresó, la mañana siguiente—*” (p.159), “*Como durante el almuerzo a la orilla de la rada, bajo el techo de palma, hubiese querido ver lo que no encontró en los ojos castaños de Lilia*” (p.257), “*Habían pasado toda la noche en campo abierto, sin comer*” (p.268).

Por lo demás, en el texto se seleccionan hechos relevantes y a través de esa selección, conocemos lo sucedido en un lapso de tiempo narrativo reducido de algo sucedido en largo tiempo en la historia. Por ejemplo, la corrupción latente durante el gobierno del presidente Miguel Alemán<sup>1</sup>, pero con el aditivo del oportunismo de Artemio es objeto de un resumen al que se le dedica algo menos que una escueta oración: “*jauja y consolidación definitivas con el presidente Alemán: adquisición de terrenos ejidales arrebatados a los campesinos para proyectar nuevos fraccionamientos en ciudades del interior, concesiones de explotación de madera*” (p.122). Igualmente, los días felices que pasa Artemio con Regina durante la lucha revolucionaria: “*Cuando se separaron, esa mañana idéntica a todas las de un amor de siete meses jóvenes, ella le preguntó si la tropa volvería a salir pronto*” (p.173).

La distorsión temporal puede darse también en la *frecuencia*. Genette<sup>2</sup> llama frecuencia narrativa a la relación cuantitativa entre el número de veces que ocurre un hecho en la historia y el número de veces que ese mismo se menciona en el discurso. Un hecho único es narrado una sola vez en un discurso; pero también es posible que se narra varias veces. Mas aún, puede ser narrado una única vez un hecho ocurrido repetidas veces. Son estas variaciones las que Genette clasifica en tres categorías de frecuencia como: relato *singulativo*, relato *repetitivo* y relato *iterativo*.

---

<sup>1</sup> Miguel Alemán Valdés: presidente entre 1946 y 1952. Durante su mandato se hicieron notables aportaciones al desarrollo económico de México, pero también se generó una gran corrupción.

<sup>2</sup> Véase Genette, Gérard (1989), op. cit., pp. 172-185.

El relato singulativo es el tipo de frecuencia que predomina en la mayoría de los textos literarios, ya que las acciones suceden, en términos generales, una vez y de esa manera se las narra. En *La muerte de Artemio Cruz* la frecuencia es singulativa. Hay que observar, además, la presencia de pasajes iterativos en el interior del relato singulativo. Ejemplo muy claro de semejante tratamiento, aunque se ejerza sobre una duración necesariamente muy breve, ese pasaje del encuentro entre Artemio y Catalina en el que se cuenta en el imperfecto de repetición, no lo que ha sucedido, sino lo que sucedía en casa de Don Gamaliel en el valle de Puebla, regular, ritualmente, todos los años:

La entrada de la vieja criada indígena con la cazuela de arroz rompió el silencio y don Gamaliel hizo notar que la temporada de secas terminaba un poco tarde este año; por fortuna, las masas de nubes se apretaban ya en torno de las montañas y las coschas serían buenas: no tanto como el año pasado, pero buenas. Era curioso – dijo- cómo esta vieja casa conservaba siempre la humedad, esa humedad que manchaba los rincones sombreados y daba vida al helecho y al colorín del patio. Era, acaso, un símbolo propio para una familia que creció y prosperó gracias a los frutos de la tierra: arraigada en el valle de Puebla –comía el arroz, lo recogía en el tenedor con precisión- desde principios de siglo XIX y más fuerte, sí, que todas las contingencias absurdas de un país incapaz de tranquilidad, enamorado de convulsión. (p.147)

Recapitulamos, entonces, la situación final: *La muerte de Artemio Cruz* se caracteriza por la trasgresión de las fronteras temporales. En efecto, lejos de actuar en su forma tradicional de ordenación cronológica, el tiempo adquiere aquí, un mecanismo de acción distorsionante que va a ser la característica principal sobre la que se fundamenta la novela.

Esta concepción y expresión del tiempo son deudoras del séptimo arte. En el curso del capítulo tercero, hemos podido comprobar que Fuentes, conocedor de la tradición literaria de su género, pero también espectador del cine, está fuertemente influenciado por el arte cinematográfico. El autor mexicano encuentra en el lenguaje cinematográfico, y especialmente en la película de Welles, *Ciudadano Kane*, un modelo narrativo que le fascina y adopta en la construcción de su relato. Y no sólo eso, sino que adopta con maestría a su arte narrativa las técnicas derivadas del cine. En *La muerte de Artemio Cruz* Fuentes asume el papel del “cámara”, y sus descripciones parecen ser el resultado de una cámara manejada hábilmente y enfocada hacia la realidad circundante. Su enunciación narrativa se fragmenta sometiéndose a una técnica que hace uso de tres

voces en un personaje. Su estructura no consiste en el encadenamiento de los hechos al modo tradicional (presentación, nudo y desenlace), sino que los organiza con una continuidad fílmica, es decir, en escenas y secuencias. Su organización temporal no está supeditada al eje temporal sino que son sucesos que se van entretejiendo entre sí de manera aleatoria. Su organización textual obedece a un planteamiento propio de la técnica narrativa del montaje y a la forma del *flashback* y *flashforward* entendido como juego constante de ir hacia delante y hacia atrás.

**CAPÍTULO IV**  
***LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ: MONTAJE***  
**Y NARRACIÓN**

**P**asado, presente y futuro existe simultáneamente en la mente de Cruz. Utilizando *flashbacks* y *flashforwards*, Fuentes enfatiza la simultaneidad de sucesos tal como Cruz los percibe. Y todavía realiza más esta simultaneidad mediante el empleo del montaje alterno (*crosscutting*) cuando describe los sucesos de cada uno de los doce días recordados en la novela.

*Patrick Duffey*

## **CAPÍTULO IV**

### **LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ: MONTAJE Y NARRACIÓN**

En *La muerte de Artemio Cruz*, Fuentes utiliza el montaje como técnica organizadora del texto. En la historia se describen los doce episodios de la vida de Artemio de forma inconclusa y dispersa. Todos los episodios parecen como escenas filmadas por separado que el lector debe combinar y coordinar, armando un conjunto coherente de secuencias en el que descubre una pluralidad y superposición de diálogos y planos narrativos. Las arma de modo que el orden sea el adecuado empleando signos de puntuación y palabras o frases puentes cuando sea necesario. La superposición de secuencias pertenecientes a varios planos narrativos, y cuya consecuencia es la ruptura de la cronología lineal, tiene por objetivo la expresión de la simultaneidad de tiempos y su yuxtaposición. Para llegar a percibir claramente los elementos constitutivos de tal situación, el receptor ha de convertirse en el coautor de una novela donde todas estas formas complejas se usan para expresar la complejidad de la realidad del México contemporáneo.

#### **IV.1. Montaje y organización narrativa**

Una de las características de *La muerte de Artemio Cruz*, por contraste con la novela de tipo tradicional, es que en ella la narración está en interacción constante con el cine. Este medio le sugiere a Fuentes la posibilidad de desafiar los límites de la literatura y romper sus fronteras. Adoptando el montaje cinematográfico como técnica narrativa, el autor mexicano borra la delimitación entre literatura y cine dando pie a una nueva organización narrativa y, por ende, una visión notablemente moderna de la realidad mexicana.

##### **IV.1.1. Estructura fragmentaria y poliédrica**

El texto de Fuentes contiene un claro proceso de fragmentación discursiva. Fragmentación presente en el contenido y la estructura misma del relato. La historia está

construida por fragmentos que juntan los pensamientos del protagonista en su lecho de muerte con los recuerdos más importantes de su vida.

Dice Oviedo<sup>1</sup>: “*Mientras La región más transparente tiene una estructura asimétrica y heterogénea, la de esta novela es rigurosa y somete cada una de sus transiciones a un obsesivo patrón que se altera en ningún momento*”. Un patrón con el que Fuentes hace del fragmento su campo de juegos y lo utiliza según sus necesidades.

En apariencia, si se abre cualquier página la novela y se mira sin leerla, nos damos cuenta de que se utiliza la forma del fragmento como estructura básica y regular de su construcción. Ésta no tiene una consecución tradicional de los capítulos. Sólo integra treinta y ocho fragmentos o secuencias de extensión variada. Todos ellos finalizan con “*un recurso tipográfico tan convencional como expeditivo*”, comenta González Boixo<sup>2</sup>: varias líneas en blanco los separan. Pero, aunque la novela carece de capítulos, la estructura formal de estos fragmentos permite organizarlos en doce secuencias narrativas conformadas por tres fragmentos cada una, a la que se agregan dos fragmentos finales que, en palabras de Oviedo<sup>3</sup>, “*funcionan como un cierre – incompleto– de la novela*”. Estas 12 secuencias narrativas quedan configuradas por la presencia de las tres entidades correlativas que se inician con los pronombres « Yo », « Tú » y « Él ». Considerándolo todo, el diseño puede equipararse a un mosaico, como se puede ver con mayor claridad en el siguiente cuadro:

---

<sup>1</sup> Oviedo, José Miguel (2012a), op.cit., p. 306.

<sup>2</sup> González Boixo, José Carlos, op.cit., p. 27.

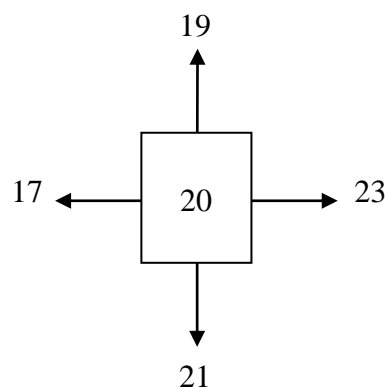
<sup>3</sup> Oviedo, José Miguel (2012a), op.cit., p. 308.

Presente	1	4	7	10	13	16	19	22	25	28	31	34	37	Consciente YO
Futuro	2	5	8	11	14	17	20	23	26	29	32	35	(38)	Subconsciente TÚ
Pasado	3	6	9	12	15	18	21	24	27	30	33	36	X	Memoria ÉL

### Cuadro 3. Estructura fragmentaria y *poliédrica*

Fuente: Adaptado de Oviedo, J. M. (2012a), *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, p. 308.

Es fácil observar, según este cuadro, que la lectura de las secuencias está sujeta a continuos cambios de narrador, de nivel, de tiempo y de estilo narrativo. Como es sabido, en una narración tradicional, la relación dominante entre un capítulo y otro es la sucesión lineal; en *La muerte de Artemio Cruz* se suman, tal como sostiene Oviedo<sup>1</sup> “*los valores de contraste, oposición, desplazamiento y contigüidad*”. Cada secuencia de la narración opera, según el crítico literario, “*como una encrucijada entre su relación secuencial con la anterior y la siguiente, y la relación homológica con las inmediatas de su serie*”; por ejemplo:



Es decir, la estructura de la novela es *poliédrica*, lo que quiere decir que es diseminada: cada una de las piezas que conforman el mosaico crea vínculos con las demás. De acuerdo con Oviedo<sup>2</sup>, ese tipo de relación es característico del montaje cinematográfico,

<sup>1</sup> Oviedo, José Miguel (2012a), op.cit., p. 309.

<sup>2</sup> Ibid., p.309.

“donde las disyunciones, confluencias y fragmentaciones son parte esencial del relato”. Ejemplificándolo, el proceso sería el siguiente: 1) cada secuencia se inicia con un « Yo » que define un momento concreto en la secuencia cronológica; 2) el « Tú » elige un determinado día para recordarlo, que a veces se presenta ya en el « Yo »; 3) en el nivel « Él » Artemio recuerda ese día. En suma, una desmenuzada historia en la que, aun cuando todos los fragmentos parecen aislados o discontinuos, están íntimamente relacionados entre sí en una relación directa de causa y efecto.

De esta manera, y con base a González Boixo<sup>1</sup>, puede explicarse la estructura de la novela: un nivel básico constituido por las secuencias del « Yo » y « Tú », que corresponde con el relato del 10 de abril de 1959 (un tiempo no definido con precisión), y otro nivel superpuesto integrado por las secuencias del « Él », en el que las recordaciones se organizan y coordinan en dependencia directa con ese nivel básico. Esta relación –no patente a primera vista– podemos apreciarla en el siguiente análisis:

- Secuencia 1.<sup>a</sup>.

La relación entre los niveles « Yo » y « Tú » se establece al hacer mención en la parte final del « Tú » de los personajes Catalina y Teresa: “*bostezarás: abrirás los ojos y las verás allí, a tu lado, con esa falsa solicitud: murmurás sus nombres: Catalina, Teresa: ellas no acabarán de disimular ese sentimiento de engaño y violación, de desaprobación irritada*” (p.124). Al parecer, el nivel « Él » (episodio de 1941: Julio 6) se inicia sin marcas de relación: “*Él pasó en el automóvil rumbo a la oficina. Lo conducía el chófer y él iba leyendo el periódico*”, pero la aparición del pronombre personal « las »: “*pero en ese momento, casualmente, levantó los ojos y las vio entrar en la tienda*” (p.124) permite conectar los tres niveles.

- Secuencia 2.<sup>a</sup>.

En el nivel « Tú » Artemio recuerda, en una escena preñada de simbolismo, su entrada en una iglesia: “*murallas espesas y ennegrecidas, levantadas para defender a la Iglesia de los ataques de indios y, también, para unir la conquista religiosa a la conquista militar*” (p.140). La misma escena se reproduce en el nivel « Él » pero a medio del episodio de 1919: Mayo 20: “*dirigió la mirada hacia los muros almendrados del*

---

<sup>1</sup> González Boixo, José Carlos, op.cit., pp.56-57.

*antiguo templo fortaleza. Cruzó la ancha explanada y entró a la nave silenciosa, larga y dorada. Nuevamente, las pisadas resonaron. Avanzó hacia el altar”* (p.150). Lo que dificulta la tarea del lector quien, evidentemente, tardará mucho en localizar la relación.

- Secuencia 3.<sup>a</sup>.

Esta relación se precisa desde el final del nivel « Yo » al referirse a Regina: “*Y las mujeres. No. No éstas. Las mujeres. Las que aman. ¿Cómo? Sí. No. No sé. He olvidado el rostro. Por Dios, he olvidado ese rostro. No. No lo debo olvidar. Dónde está. Ay, si era tan lindo ese rostro, cómo lo voy a olvidar. Era mío, cómo lo voy a olvidar”* (p.164). También en el nivel « Tú », se hace alusión a ello en su parte final: “*reconocerás a los demás y dejarás que ellos –ella– te reconozcan: y sabrás que te opondrás a cada individuo, porque cada individuo será un obstáculo más para alcanzar las metas de tu deseo”* (p.167). Sólo en relación con el nivel « Yo » y el nivel « Él » (episodio de 1913: Diciembre 4) donde se trata el tema de Regina, se puede inferir que « ella » apunta a la amada de Artemio.

- Secuencia 4.<sup>a</sup>.

En el nivel « Tú » se habla bastante de Catalina: “*Y es cuando Catalina se acercará a ti, te preguntará si no te ofrece nada, (...) Catalina no puede evitar ese gesto, esa mano adelantada que en seguida retirará, (...) Catalina acerca su mano a tu frente, acaricia tu frente, aparta los mechones canosos, empadados de sudor”* (p.194) concluyendo así: “*sus dedos pálidos tocarán tu frente afiebrada, querrán decirte hoy lo que no te dijeron hace cuarenta y tres años:”* (p.195) Los dos puntos que finalizan el enunciado indican la continuidad del nivel « Él », del episodio de 1924: Diciembre 4, en que se recrea la vida de Artemio y Catalina en la hacienda de Puebla.

- Secuencia 5.<sup>a</sup>.

En el nivel « Tú » se mencionan dos incidentes asociados a una determinada noche: la conversación con el padre Páez: “*el padre Páez vivirá en tu casa, será escondido en el sótano por Catalina: tú no tendrás la culpa, no tendrás la culpa: no recordarás lo que se digan, tú y él, esa noche, en el sótano: no recordarás si él, si tú lo dicen”* (p.223), y el encuentro con sus antiguos compañeros de armas en el burdel *La Saturno*: “*hablarás esa noche con el mayor Gavilán en un burdel, con todos los viejos compañeros y no*

*recordarás lo que se dijeron, aquella noche, no recordarás si ellos lo dicen, si tú lo dices, con la voz fría que no será la voz de los hombres”* (p.224). Ambos incidentes se presentan en el nivel « Él » (episodio de 1927: Noviembre 23) aunque el comienzo no parece tener ninguna relación con dichos temas: “*Él miró con los ojos verdes hacia la ventana y el otro le preguntó si no quería nada y él prestañeó y miró con los ojos verdes hacia la ventana. Entonces el otro, que hasta ese momento había permanecido muy, muy calmado, sacó violentamente la pistola del cinturón”* (pp.225-226).

- Secuencia 6.<sup>a</sup>.

Una relación muy directa se establece entre los niveles « Tú » y « Él ». En la parte final del nivel « Tú » se lee: “*apartarás las cortinas para que entre esa brisa temprana”* (p.247) y en el comienzo del « Él », (episodio de 1947: Septiembre 11): “*Él apartó las cortinas y respiró el aire limpio”* (p.247)

- Secuencia 7.<sup>a</sup>.

La última frase del nivel « Tú »: “*¿Gonzalo contigo en este calabozo?:”* (p.267) se refiere clara y determinadamente al contenido del nivel « Él ». En el episodio de 1915: Octubre 22, ambientado en la época de la Revolución Mexicana, Artemio conoce al idealista Gonzalo Bernal, en la prisión del pueblo de Perales: “*el otro, el que se paseaba nerviosamente, se acercó a él en cuanto la puerta de la celda rechinó y las llaves del cabo de guardia rasparon la cerradura. –¿Usted es el capitán Artemio Cruz? Yo soy Gonzalo Bernal, enviado del Primer Jefe Venustiano Carranza”* (p.283). Hay, además, referencias generales al proceso revolucionario en el nivel « Yo » que justifican el episodio del « Él ».

- Secuencia 8.<sup>a</sup>.

El nivel « Yo » finaliza con mención expresa a Laura: “*Laura. ¿Por qué? ¿Por qué sucedió así todo? ¿Por qué?”* (p.302) y el nivel « Él » (episodio de 1934: Agosto 12) se concentra en la relación entre Artemio y Laura: “*Ahora la música, en la tierra, bailaba. Los dos re retiraron. –Laura... Ella hizo un signo con el dedo índice y los dos continuaron escuchando”* (p.307).

- Secuencia 9.<sup>a</sup>.

Tanto el final del nivel « Yo »: *“tengo un hijo, yo lo hice : porque ahora recuerdo ese rostro : por dónde lo tomo, por dónde para que no escape, por dónde, por Dios, por dónde, por favor, por dónde”* (p.318) como el del « Tú »: *“el cielo y la mano de Lorenzo que se extiende a recibir las primeras gotas de lluvia, como si las mendigara: «¿Tú no harías lo mismo, papá? (...) Tú me trajiste aquí, me enseñaste todas esas cosas. Es como si hubiera vuelto a vivir tu vida, ¿me entiendes?»”* (p.322) se relacionan directamente con el nivel del él (episodio de 1939: Febrero 3) en que se narra el último día de la vida de Lorenzo.

- Secuencia 10.<sup>a</sup>.

El mismo episodio está claramente presentado desde el nivel « Tú »: *“Tú leerás esa carta, fechada en un campo de concentración, timbrada en el extranjero, firmada Miguel, que envolverá la otra, escrita rápidamente, firmada Lorenzo:”* (p.339).

- Secuencia 11.<sup>a</sup>. y 12.<sup>a</sup>.

El tema de la infancia de Artemio, presente fundamentalmente en el nivel « Tú » de la Secuencia 12.<sup>a</sup>: *“Tú jugarás con un pedrusco, esperando la llegada de Lunero y la mula: lo arrojarás por la pendiente para que alcance un minuto de vida propia, veloz, enérgica: pequeño sol errante, breve, calidoscopio de luces dobles...”* (p.400) relaciona fácilmente este nivel con el « Él »; con el episodio de 1903: Enero 18: *“Él despertó al escuchar el murmullo del mulato Lunero –Ah borracho, ah borracho– cuando todos los gallos (...) anunciaron la veloz mañana del trópico, que era el fin de la noche para el señor Pedrito, embarcado en una francachela solitaria más”* (p.371) y el episodio de 1889: Abril 9: *“Él recogido sobre sí mismo, en el centro de esas contracciones, él, con la cabeza oscura de sangre, colgando, detenido por los hilos más tenues: abierto a la vida por fin. Lunero detuvo los brazos de Isabel Cruz o Cruz Isabel, su hermana”* (p.403)

Tal y como se manifiesta en el análisis anterior, la novela *La muerte de Artemio Cruz* está estructurada por fragmentos inconexos y dispersos, fragmentos que se trata de ensamblar y transformar en sistema de sentido. En conjunto, son piezas de un mosaico que se va formando hasta darnos el sentido de lo que está narrado. Fuentes ha decidido

prescindir de los capítulos tradicionales y organizar por fragmentos la narración; nos exhibe secuencias narrativas y nos invita a combinarlas y coordinarlas, y así a reconstruir la vida del personaje Artemio.

#### **IV.1.2.La secuencialidad. Combinación y coordinación de secuencias narrativas**

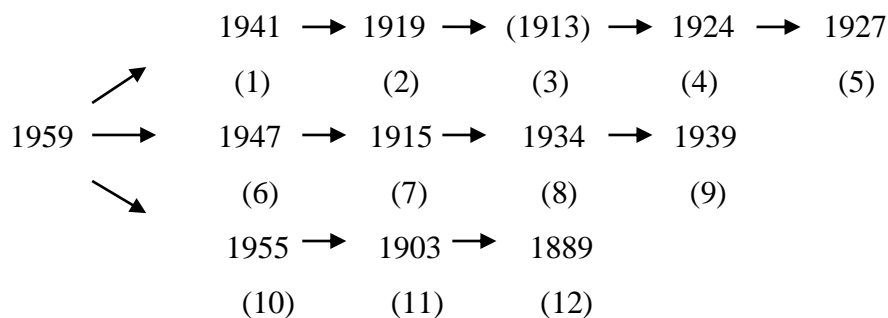
Con respecto a esa estructura fragmentaria y *poliédrica* que se relaciona con el montaje cinematográfico, es donde esos fragmentos constituyen tomas formadas por diferentes planos y superpuestas sin mayor sentido, que ulteriormente se ordenarán y unirán entre sí con el montaje. Estas tomas conforman una serie de escenas que vistas en su integridad montan la vida de Artemio.

Así pues, en contraposición a una narración tradicional en la cual es ostensible la relación entre un enunciado y otro, entre una escena y otra, en *La muerte de Artemio Cruz* se refleja la percepción fragmentada de la vida de Artemio por medio del montaje de un enunciado sobre otro, de una escena sobre otra. En lugar de una lectura sucesiva, los hechos se nos presentan en discontinuidad porque el hilo narrativo se disemina por varias direcciones y detalles. Todos los episodios de la vida de Artemio parecen como escenas filmadas por separado que el lector debe encargarse de seleccionar y juntar constituyendo secuencias narrativas, dotadas de un principio con un final.

Una de las propuestas más completas de aproximación a la estructura secuencial de la novela es la que ofrece González Boixo<sup>1</sup> en el Prólogo a *La muerte de Artemio Cruz*. En efecto, el responsable de la editorial crítica de Cátedra ilustra y dilucida, mediante un esquema, las relaciones entre los distintos episodios de la vida del protagonista Artemio, narrados en doce secuencias. Calcamos, aquí, por el interés que ofrece para el análisis, ese esquema antes de comentarlo:

---

<sup>1</sup> Véase González Boixo, José Carlos, op. cit., pp. 58-64.



## Figura 2. Estructura secuencial

Fuente: González Boixo, José Carlos (2012), Prólogo a *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid, Cátedra, p. 58.

Las fechas indican los distintos episodios, y el número debajo de cada una de éstas, su respectiva secuencia. Estos episodios rememorados por Artemio son los doce días más decisivos de su vida, a los que habría que añadir uno más: 10 de abril de 1959, el día de su muerte, fecha desde la que se organiza la rememoración o se recuperan las secuencias del pasado gracias a la memoria: *“Tiempo que sólo existirá en la reconstrucción de la memoria aislada, en el vuelo del deseo aislado, perdido una vez que la oportunidad de vivir se agote, encarnado en este singular que eres tú, un niño, ya un viejo moribundo”* (p.402), y en la que se narra lo acontecido en día anterior.

El proceso de recuperación de las secuencias del pasado se organiza en la novela gracias a la aparición en los niveles « Yo » y/o « Tú », de un dato (una palabra, un nombre, una asociación o simplemente una alusión) que se remite a ese tiempo pasado, explicitado y desarrollado en el nivel « Él ». Así, los episodios del nivel « Él » han sido seleccionados previamente en los otros dos niveles, de acuerdo al flujo de memoria del narrador.

En la secuencia inicial de la novela, en el episodio de (1941: Julio 6), Artemio ofrece en el nivel « Tú » su peor imagen: el industrial desaprensivo, obsesionado por acrecentar su riqueza a golpe de engaños y subterfugios: *“tú le darás el diez por ciento a los inspectores y el pescado llegará a la ciudad encarecido por esa cadena de intermediarios y tú recibirás una utilidad veinte veces superior al valor original del producto”* (p.120). A partir de esta presentación del protagonista, se nos desvela en el

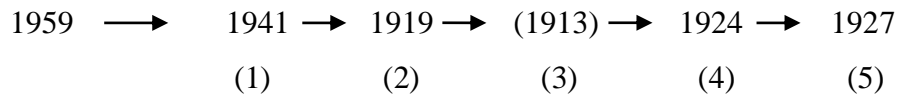
nivel « Él » cómo Artemio se enriqueció a expensas de los demás. Los incidentes del nivel « Él » tratan de complementar los datos que reflejan el ascenso social del personaje, datos que destapan sus negocios con los norteamericanos: “*El norteamericano guiñó el ojo y dijo que los bosques de cedro y caoba también eran enormes y que en eso él, el socio mexicano, llevaba el cien por ciento de las ganancias*” (p.131).

Por otra parte, el episodio de 1941 se concentra en la presentación de Catalina su esposa, y Teresa, la hija de ambos: “*las dos mujeres habían tomado asiento y no decían nada hasta que vieron aparecer a la patrona y entonces la madre, que tenía esta idea de las conveniencias, fingió que continuaba una conversación que nunca se había iniciado*” (p.134), dos personajes referenciados constantemente en el nivel « Yo »: “*No la veo a ella. No veo a Catalina. Veo más lejos. Teresa está sentada en el sillón. Tiene un periódico abierto entre las manos. Mi periódico. Es Teresa, pero tiene el rostro escondido detrás de las hojas abiertas*” (p.116). De esta forma, se completa la presentación de Artemio; el hombre inflexible e intransigente en sus negocios con los norteamericanos ha perdido todo vínculo afectivo con su familia, ha roto toda relación activa, afectuosa, recíproca y fuerte con ella: “*Sí, pero el tiempo vuela, dijo la madre, y tu padre no se preocupa por la boda, nos deja todo el trabajo a nosotras (...). Además ya quiero que pase esto de la boda, porque creo que va a servir para que tu padre se dé cuenta que ya es un hombre maduro. Ojalá sirva para eso*” (p.134).

Frente a la confusión y descoordinación del « Yo » inicial, el lector puede empezar a encajar las primeras informaciones de la biografía de Artemio, una biografía que se presenta en la novela como si de un puzzle se tratara. El lector debe enlazar y unir los datos proporcionados, de forma que el orden sea el adecuado para componer el debut de la historia de Artemio. A medida que va entrando en la mecánica del relato, percibe que en los niveles « Tú » se encuentran pistas que le ayudarán a montar el rompecabezas y, que los episodios del nivel « Él » se han estructurado para facilitarle la lectura de la novela: frente al caos de la mente de Artemio en sus últimos momentos de vida, en la evocación explícita de sus recuerdos. De antemano, este primer episodio ya le ha proveído datos sobre dos personajes, Catalina y Teresa. De igual modo, otros episodios

irán narrando los lazos que unen Artemio con otros personajes y que, de momento, sólo son nombres desconocidos (Regina, Laura, Lorenzo, entre otros).

Fijémonos ahora en los episodios relativos a las siguientes cuatro secuencias. González Boixo los ha unido al episodio de 1941 por medio de una flecha para señalar la relación existente entre ellos:



Efectivamente, en el episodio de 1919 correspondiente a la 2.<sup>a</sup> secuencia aparecen los dos temas esenciales de la secuencia anterior. Otra vez se refiere a la riqueza de Artemio y al personaje de Catalina. El lector puede ahora conocer cómo comienza Artemio su relación con Catalina: *“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”* (p.147) y también cómo se inicia su inmensa fortuna: *“La ironía de ser él quien regresaba a Puebla, y no el fusilado Bernal, le divertía. Era, en cierto modo, una mascarada, una sustitución, una broma que podía jugarse con la mayor seriedad; pero también era un certificado de vida, de la capacidad para sobrevivir y fortalecer el propio destino con los ajenos”* (p.149). Presentarse en casa de los Bernal en Puebla al finalizar la Revolución, sí era para él un certificado de vida. Tenía la certeza, no sin antes informarse de la situación económica en que se encontraba la familia, de poder sacar algún beneficio y fortalecer su propio destino: *“Él contó la historia de los últimos momentos de Gonzalo Bernal en la prisión de Perales y ello le abrió las puertas de esta casa”* (p.142). Y con las puertas de esta casa se le abrieron las del enriquecimiento y el rápido ascenso político.

El siguiente episodio, el de 1913 se centra en el personaje de Regina. González Boixo lo ha puesto entre paréntesis porque supone una separación de la línea narrativa de los dos episodios anteriores. Esto es lo que parece, pero en realidad, no se produce ninguna separación ya que el tema de Regina, primer y único amor de Artemio: *“Al contemplarla, se contemplaba a sí mismo. Las manos soltaron las riendas: todo lo que*

*es, todo su amor, está hundido en la carne de esa mujer que los contiene a los dos. Quisiera regresar... explicarle cuánto la ama... los detalles de su sentimiento... para que Regina sepa...*” (pp.177-178), es generado por el de Catalina: el lector tiene en las dos primeras secuencias abundante información sobre la pareja Artemio-Catalina, sobre las razones que hacen fracasar su relación amorosa. Este tema aparecerá nuevamente en la 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> secuencia, en los episodios de 1924 y 1927.

Atendiendo a estas consideraciones, podemos decir que el episodio de Regina sirve para adelantar de manera decisiva el desarrollo de la relación personal de Artemio y Catalina, y que sólo puede efectuarse en la 3.<sup>a</sup> secuencia, es decir, que el episodio de Regina en cualquier otro lugar no tendría el mismo efecto: incluirlo en la 3.<sup>a</sup> secuencia constituye el momento idóneo para oponer a ese fracaso amoroso otra imagen, la del idilio vivido por Artemio con su amada Regina, del amor pleno disfrutado con ella. Y, por esto mismo, el episodio de 1913 se asocia directamente con todos los episodios de la primera serie expuesta en el esquema. El lector después de hacerse cargo de su asociación con los de la 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> secuencia en función del tema, descubrirá la otra imagen, la oposición de motivos: en el medio de esas secuencias que narran el fracaso amoroso de la pareja Artemio-Catalina se nos presenta la imagen feliz (y dolorosa al mismo tiempo) del recuerdo de Regina.

Tal como hemos comentado anteriormante, la 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> secuencia continúan el relato de la relación personal de Artemio y Catalina, también siguen presentando momentos cruciales de la vida del protagonista con el objeto de explicar cómo ha amasado su inmensa riqueza. El episodio de 1924 narra cómo Artemio ha llegado a ser diputado: *“Debía ir a México, al nuevo Congreso. Ellos lo postularían. ¿Quién sino él podía representarlos de verdad?”* (p.207) y cómo se ha convertido en un acaudalado terrateniente gracias a los bienes del suegro fallecido, sus engaños y falta de escrúpulos: *“Heredó a la hija sus propiedades y designó al yerno usufructuario y administrador”* (p.201); Artemio el yerno le sustituye como amo de haciendas y vidas que oprime, somete y roba a los campesinos, al prestarles dinero con intereses altos y perpetrar otros actos abusivos contra ellos. Pero, al mismo tiempo, todo el episodio presenta una segunda perspectiva, desde la que se relata el alejamiento entre Artemio y Catalina, situación que culmina en una dramática escena: *“No puedes encontrar en mí lo que ya*

*sacrificaste, lo que ya perdiste para siempre y por tu propia obra. No sé de dónde vienes. No sé qué has hecho. Sólo sé que en tu vida perdiste lo que después me hiciste perder a mí: el sueño, la inocencia. Ya nunca seremos los mismos”* (p.215) que conlleva, de hecho, la ruptura de sus relaciones aunque sigan conviviendo en la misma casa.

El episodio de 1927 puntualiza la culminación de la degradación moral de Artemio: al comprometerse, junto con sus antiguos compañeros de armas, con los nuevos políticos que están en posesión del poder y la riqueza. Actuando así, no sólo traiciona a sus anteriores jefes, sino que se afilia al grupo de los chingones. Su sentido del peligro le permite mantenerse en equilibrio político; siempre escucha los mejores consejos: *“Escoge siempre a tus amigos entre los grandes chingones, porque con ellos no hay quien te chingue a ti”* (p.229). Por eso, corre a rendir sumisión al Presidente de turno: *“—A sus órdenes, señor Presidente... Para servir a usted incondicionalmente, se le aseguro, señor Presidente...”* (p.238). Artemio es entonces un hijo de la chingada, acepta como filosofía de su vida la que refleja el término “chingar”, cuyos derivados aparecen, muy significativamente, en el nivel « Tú » que precede a este episodio: *“—Chingue a su madre —Hijo de la chingada —Aquí estamos los meros chingones —Déjate de chingaderas —Ahoritita me lo chingo —Ándale, chingaquedito (...)”* (p.243). El tema de Catalina sigue apareciendo, poco definido, dado que no hay ningún cambio o desarrollo con respecto a la situación planteada al final del episodio de 1924.

La segunda serie abarca la 6.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup> secuencia. En ésta, y como en la anterior, González Boixo ha partido de un episodio, el de 1947, que refleja una situación paralela a la de 1959:

1959 → 1947 → 1915 → 1934 → 1939  
 (6) (7) (8) (9)

El episodio se refiere a Lilia, la joven amante de Artemio. Éste corresponde a una época de la vida de Artemio que evidencia una inmovilidad sugerida por la falta de referentes y expectativas personales. El tema de Lilia es de importancia secundaria, puesto que para él no es más que un personaje marginal, una compañía agradable por su

juventud: “*El contrato, tácito, no exigía verdadero amor, ni siquiera una semblanza de interés personal. Quería una chica para las vacaciones. El lunes todo terminaría, no la volvería a ver*” (p.251). La acción se desarrolla en una playa de Acapulco, en un lujoso hotel y un yate. Lilia engaña a Artemio con el joven Xavier Adame. Este incidente es aprovechado para mostrar el deterioro que asoma ya en la virilidad del protagonista: “*ese viejo de ojos inyectados, de pómulos grises, de labios marchitos, que ya no era el otro*” (p.260). De hecho, el tema dominante es ese sentimiento de vejez que tiene Artemio y ese declive físico que empieza a padecer (algo común a los episodios de 1941 y 1955, y situación reflejada también en en 1959). Entre este episodio y los tres siguientes, el lector va estableciendo una relación lógica que radica en que todos ya no relatan el enriquecimiento de Artemio, sino que insisten en los aspectos personales de su vida.

El episodio de 1915, como el de 1913, nos transporta a la contienda revolucionaria. Acorde con González Boixo<sup>1</sup>, este episodio “*sirve de excusa para confrontar teoría y práctica de un hecho fundamental en la historia de México*”. Es precisamente, un hecho en el que faltaron la teoría y la organización y prevalecieron el desorden y la traición. Diversos aspectos de una realidad que es percibida por Artemio con lasitud, abatimiento y desánimo. Para él, la Revolución no tiene sentido desde 1913; morir ahora, en 1915, le parece una insensatez. Con razón, intenta salvarse, aun infringiendo el código del honor militar, al dar a Zagal información de sus tropas. El lector comprenderá que este episodio tiene gran importancia: por primera vez, Artemio simboliza la desilusión generalizada del país en la Revolución: “*Una revolución empieza a hacerse desde los campos de batalla, pero una vez se corrompe, aunque siga ganando batallas militares ya está perdida*” (p.291). Combinando y coordinando dicho episodio y el de 1913 constata que esta actitud que se presenta en 1915 debe comenzar a partir del episodio de Regina, en la 3.<sup>a</sup> secuencia, por el desfallecimiento que le invade a Artemio y las consecuencias de la muerte de su amada. Por eso, cuando en el episodio de 1919 se muestra a Artemio decidido a sustituir a Gamaliel Bernal, conviene tener presente que su decisión es el resultado de muchos años de tremendo desengaño.

---

<sup>1</sup> González Boixo, José Carlos, op.cit., p.61.

El episodio de 1934 se concentra en la relación entre Artemio y Laura. Sus acontecimientos se desenvuelven en un mundo cosmopolita (París, Nueva York y Ciudad de México), culto y placentero. De tono totalmente intimista, relata los encuentros y citas de los amantes en conciertos de música clásica y exposiciones de pintura y literatura. El episodio presenta otro de los momentos en que Artemio puede elegir y, a juzgar por su contrición posterior, otra vez se equivoca y actúa erróneamente. Su última oportunidad amorosa se desvanece.

En el episodio de 1939 se nos recrea el último día de la vida de Lorenzo, el hijo de Artemio. Las acciones se centran en España, durante la Guerra Civil española. Estas mismas acciones figuran en los niveles « Yo » y « Tú » que siguen el episodio. En éstos se atan cabos sobre las aventuras y desventuras de Lorenzo, las cuales se nos ofrecen en el nivel « Él » con breves segmentos misteriosamente entrecomillados: “*«Creo que un niño lloraba en un cuarto. No sé, porque pude confundir el llanto con el de las alarmas aéreas»*” (p.327) ; “*«...el único calor que sentía en todos estos meses de retirada lenta hacia Cataluña y los pirineos...»*” (p.330) ; “*«Cerré los ojos, papá, y los abrí, temiendo que el árbol ya no estuviera allí...»*” (p.330), cuya procedencia ahora descubrimos: una carta de Lorenzo mandada póstumamente por su amigo Miguel junto con otras notas que éste adjunta: “*éstas fueron las palabras que escribí: tomaron la carta, la sacaron de la camisa manchada, ella la apretó entre las manos, ¡qué calor!, si cae la nieve lo sepultará*” (p.335). El episodio de Lorenzo se le presenta al lector como un rompecabezas que se debe desenmarañar. Le invita a escudriñar en su interior, a recorrer sus fragmentos y a construirle un sentido. Es el único episodio del nivel « Él » en que no es el propio Artemio el protagonista del relato. Esto denota ya la importancia que en la vida de Artemio tiene su hijo; en él ve reflejada su propia imagen de juventud y el símbolo de los ideales que el tiempo ha arruinado. Lorenzo, voluntario en las tropas republicanas, muere acribillado por un avión facista. Este acontecimiento tiene gran trascendencia para Artemio, pues significa para él la pérdida de cualquier motivación en su vida. A partir de ese momento, los episodios cronológicamente posteriores muestran el deseo vehemente y enfermizo de Artemio por lograr poderío y riquezas, como si estuviera vengándose de todos.

La tercera serie se inicia nuevamente con un episodio que refleja la situación de 1959:

1959 → 1955 → 1903 → 1889  
 (10) (11) (12)

En la 10.<sup>a</sup> secuencia, las acciones se ubican, ahora, en la enorme residencia que tiene Artemio en Coyoacán. Se celebra la fiesta de San Silvestre. Una celebración anual que simboliza un poder que sumisamente aceptan los cien huéspedes. En el episodio de 1955 Artemio presenta un aspecto de vejez extrema: “*Él tomó el pasamanos de fierro con dificultad. Clavó la otra mano en el fondo de la bolsa del saco de casa y descendió pesadamente*” (p.343) que justifica que lo llamen entre risas “*la momia de Coyoacán*” (p.354). Su soledad en medio del bullicio festivo anuncia su fin. El tiempo de Artemio se acaba. La antorcha pasa a manos de una nueva generación de ambiciosos jóvenes, dispuestos a ocupar su lugar y demostrar el mismo espíritu emprendedor para que no cambie nada y todo siga igual: “*sabía adivinar en los ojos, en los movimientos de los labios, de los hombros... podía decirles quiénes eran... (...) quiebras fraudulentas... devaluaciones monetarias reveladas de antemano... especulación de precios... agio bancario... nuevos latifundios... (...) nombres falsos: Arturo Capdevila, Juan Felipe Couto, (...)*” (p.353). Artemio está en la cúspide de su poder, pero no es más que un viejo resentido, solitario y huraño. Es entonces cuando la nostalgia del paraíso perdido de la niñez afluye a la mente del moribundo. Los dos últimos episodios, el de 1903 y 1889 narran el día en que la infancia de Artemio finaliza trágicamente tras matar accidentalmente a su tío, y el propio momento de su nacimiento. Muerte y vida, inseparablemente unidas, se fusionan en las últimas páginas de la novela, cerrando el círculo de la existencia del protagonista.

Como ha podido apreciarse, en la estructura secuencial de la novela, tres episodios sirven de enlace para crear tres series diferenciadas: 1941, 1947 y 1955. Cada una relata parte de la historia de Artemio. La peculiaridad de los hechos relatados en cada caso no es obstáculo para que el lector capte la relación que los une y, para que pueda combinarlos y coordinarlos. El texto entonces se va conformando con tres series de episodios que se concatenan, y la operación mediante la cual se “monta” es simple: consiste en recuperar estos episodios donde alternan diálogos y planos narrativos

distintos, en “pegarlos” uno tras otro, en una continuidad tal, que siga un orden determinado.

#### **IV.1.3. Superposición de diálogos y planos narrativos distintos**

*La muerte de Artemio Cruz* se organiza mediante la superposición de distintos diálogos y planos narrativos. Es una narración que alterna, mezcla y fusiona varios diálogos y planos narrativos. Muchas veces sin previo aviso, lo que dificulta la tarea del lector quien debe ordenarlos hasta componer un conjunto coherente, hasta configurar el patrón del rompecabezas.

En palabras de Delia Litiana Befumo y Elisat Calabrese<sup>1</sup>, “*lo característico de esta obra es la utilización del punto de vista CON*”, es decir que “*se elige a Artemio Cruz, que será el centro del relato –lo cual es obvio en el nivel del yo-; se lo describe desde adentro y enseguida comprendemos su conducta como si fuese la nuestra*”. Pero es preciso tener en consideración que “*el predominio de la visión “con” es evidente no sólo por nuestra captación del protagonista, sino por cómo son comprendidos los otros personajes*”.

Ahora bien, esta técnica se presenta ante el lector dotada de una notable complejidad al utilizarse no sólo en el nivel « Yo », donde al estar la narración en primera persona, resulta evidente, sino también en los niveles « Tú » y « Él ». Por esa razón, los personajes se nos aparecen a menudo como intencionadamente ambiguos: un mismo acontecimiento contemplado desde diversos personajes, posibilita rupturas temporales y origina distintos planos narrativos, sin que estos cambios se expliciten a nivel de la narración. Observemos los siguientes ejemplos:

TÚ clamarás desde lo hondo de tu memoria: tú bajarás la cabeza como si quisieras acercarla a la oreja del caballo y acicatearlo con palabras. Sentirás -y tu hijo deberá sentir lo mismo- ese aliento feroz, humeante, ese sudor, esos nervios tensos, esa mirada vidriosa del esfuerzo. Las voces se perderán bajo el estruendo de los cascos y él gritará: «¡Nunca has podido con la yegua, papá!»!, «¿Quién te enseñó a montar?, eh?»», «¡Te digo que no puedes con la yegua!» «¡Vamos a ver!» «Debes contármelo todo, Lorenzo, como hasta ahora, ...igual que hasta ahora... nada debe avergonzarte si le cuentas a tu madre; no, no, nunca te turbes en mi presencia (...)

(pp.318.319)

---

<sup>1</sup> Befumo, Delia Litiana y Calabrese, Elisat, op.cit., pp. 32-35.

En base a este ejemplo podemos observar que la descripción de la cabalgata de Artemio y Lorenzo, vivida desde el punto de vista “con” del « Tú », ocasiona la alternancia de varios planos narrativos. Sin que ella esté mencionada, se inserta el punto de vista “con” de Catalina. Se alude a ella de forma hábil, valiéndose de marcas pronominales “me” y “mi”: *“Debes contármelo todo (...) nunca te turbes en mi presencia”*.

En el caso siguiente, se facilita la captación dado que es un típico pasaje representativo del fluir de conciencia del « Yo ». A partir del propio « Yo » de Artemio, de su errático y confuso monólogo (visión “con”), podemos percibir ángulos de visión variantes de la subjetividad de su caótica conciencia:

ahora sí... mi privilegio... les dejaré el testamento... les legaré esos nombres muertos... Regina...Tobías... Páez... Gonzalo... Zagal... Laura, Laura... Lorenzo... para que no me olviden... separado... puedo pensarlo y preguntarme a mí mismo... sin saberlo... porque estas últimas ideas... eso lo sé... pienso, disimulo... corren ajenas a mi voluntad, ah, sí... como si el cerebro, el cerebro... pregunta... la respuesta me llega antes que la pregunta... probablemente... las dos son la misma cosa... vivir es otra separación... con aquel mulato, junto a la choza y el río... (pp.362-363)

Otro ejemplo nos lo ofrece la secuencia 3.<sup>a</sup>, (episodio de 1913: Diciembre 4), donde se producen los saltos temporales a través del punto de vista “con” del « Él », sin marcas que lo indiquen. En este pasaje aparecen cuatro planos narrativos y de este manejo surge la ambigüedad de los acontecimientos y los personajes:

- (1) [ —Vamos más de prisa —dijo él—. Ese fuego durará unas dos horas y luego entramos nosotros a explorar.
- (2) [ 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. Era como si la esfera inflamada del sol hubiese vencido la presencia cercana de la caballería y el rumor lejano de la cañonada: en vez de ese mundo real, otro, soñado, en el que sólo él y su amor tenían derecho a la vida y razón para salvarla.
- (3) [ «—¿Te acuerdas de aquella roca que se metía al mar como un barco de piedra?»

(4)

La contempló de nuevo, deseando besarla, temiendo despertarla, seguro de que contemplándola ya la hacía suya: sólo un hombre es dueño –pensó– de todas las imágenes secretas de Regina y ese hombre la posee y jamás renunciará a ella. Al contemplarla, se contemplaba a sí mismo. Las manos soltaron las riendas: todo lo que es, todo su amor, está hundido en la carne de esa mujer que los contiene a los dos. Quisiera regresar... explicarle cuánto la ama... los detalles de su sentimiento... para que Regina sepa... (pp.177.178)

En el margen de la cita está marcado el número de los planos narrativos: el (1) es una plática entre Artemio y un compañero de armas; el (2) nos introduce, sin que cambie la persona gramatical del discurso, en la interioridad de Artemio, lo cual propicia el plano (3) donde se inserta un fragmento de conversación –por ello entre comillas- que tuvo Regina con Artemio y el plano (4), que es una escena entre ambos. Notemos la complejidad ya mencionada y explicitada: al no haber cambios en el discurso o marcas que lo indiquen, se crean dificultades de lectura y se enmaraña intencionadamente la inmediata percepción de los distintos desplazamientos.

La lectura se hace más difícil y compleja, pero también más sugestiva e interesante: con paciencia, el lector verá que Fuentes no se ha olvidado de él, y disfrutará al poder ir encajando en su lugar esos planos narrativos que, en principio, carecen de referente.

Y no todo se agota aquí. El lector se autocomplacerá al ordenar los diálogos donde se superponen o enmarcan situaciones diversas en una sola. De hecho, muchos diálogos de *La muerte de Artemio Cruz* sorprenden por la fusión de dos o tres diálogos en uno solo: dos o más conversaciones, en lugares y tiempos diversos, se funden en una sola conversación mediante interpolaciones de frases o fragmentos de frases.

Esto lo podemos apreciar en una escena que se presenta en la secuencia 10.<sup>a</sup>, (episodio de 1955: Diciembre 31). Los invitados de Artemio bailan en la fiesta de año nuevo, en la mansión que él posee en Coyoacán, reproduciéndose en el texto las frases inacabadas que llegan a los oídos del viejo cuando las parejas pasan cerca de donde él se encuentra. Se crea así un incompleto diálogo, cuyos fragmentos de frases se interpolan unos dentro de otros, algunos de ellos tienen un hilo conductor significativo que aparece alternadamente:

- ...mírala: quién lo diría; dicen que fueron...
- ...tuve que correrla...
- ...Luis llega tan cansado que sólo le dan ganas...
- ...no, Jaime, no le gusta...
- ...se puso muy alzada...
- ...de ver un rato la tele...
- ...ya no se puede con las criadas de hoy...
- ...amantes hace como veinte años...
- ...¿cómo se le va a dar el voto a esta bola de indios ?
- ...y la mujer sola en su casa; nunca...
- ...son cuestiones de alta política; recibimos la...
- ...que el PRI siga eligiendo de dedo y ya...
- ...consigna del señor Presidente en la cámara...
- ...yo si me atrevo...
- ...Laura; creo que se llama Laura... (p.356)

La escena es larga y reproduce la futilidad característica de conversaciones propias de un acto social. El diálogo que resulta apunta manifiestamente a conversaciones diferentes entre locutores, cuya continuidad suele perderse, aunque en algunos casos el lector puede reconstruir partes de algunas concretas y expresivas (todo depende de que las parejas vuelvan a acercarse a Artemio) atribuyendo la frase a su emisor y situándola en el tiempo y en el espacio que le coresponde. Por ejemplo, lo subrayado indica una conversación donde se refiere a Laura y a su relación con Artemio y el abandono de Catalina. Ese es el lineamiento que interesa fundamentalmente pero además se podrían establecer otros menores o accesorios en el mismo diálogo.

Reparemos, entonces, que la superposición de diálogos y niveles narrativos distintos proporciona complejidad y riqueza a la narración exigiendo al lector una participación activa. La lectura primera resulta un tanto inaudita e inconcebible, luego el lector se complace reconociendo las diferentes escenas e interpretándolas. El leyente está invitado a recorrerlas, a restituirles unidad y continuidad y, a construirles un sentido: el texto le permite hacerlo, hay que prestarle atención para detectar los elementos que sirven de puente entre las diversas escenas.

#### **IV.1.4. « Palabras-puentes »**

La superposición de las escenas en *La muerte de Artemio Cruz* se establecen de acuerdo con la ley de la repetición: las interferencias de uno de los niveles en los otros; la fusión en un sólo diálogo textual de dos o más diálogos realizados en situaciones diferentes

están dados por un elemento al que Befumo y Calabrese<sup>1</sup> denominan “palabra-puente” y, al que definen como “palabras o frases puentes [que] siempre contienen una bisemia, o sea un doble significado: encajan perfectamente en su contexto y al mismo tiempo nos remiten a otro nivel; o dentro del mismo, marcan una quiebra en el espacio-tiempo”.

Dentro del discurso de *La muerte de Artemio Cruz*, Befumo y Calabrese<sup>2</sup> establecen dos tipos de palabras (o frases) puentes: las que aparecen repetidas una sola vez, empalmando los tres niveles narrativos (Yo, Tú y Él), o dan un salto en el tiempo dentro de un mismo nivel y permiten así al lector acceder a otro plano del discurso; y las que se repiten más de una vez, por momentos con leves alteraciones a lo largo de la obra, remitiendo al lector a algún aspecto relevante de la historia. De los muchos ejemplos que podrían citarse, señalaremos aquí, algunos que pueden servir de modelos:

a) *Ayer*.—Palabra-puente entre el « Yo » y el « Tú »:

Ayer Artemio Cruz, el que vivió sólo algunos días antes de morir, ayer Artemio Cruz...que soy yo y es otro...ayer... (Secuencia 1.<sup>a</sup>, p.118)

TÚ, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo. (Secuencia 1.<sup>a</sup>, p.118)

b) *En tu corazón abierto, esta noche, en tu corazón abierto*.—Frase-puente entre dos niveles del « Tú »:

En tu corazón abierto a la vida, esta noche: en tu corazón abierto... ( Secuencia (x) . p.403)

TÚ ya no sabrás: no conocerás tu corazón abierto, esta noche, tu corazón abierto... Dicen « Bisturí, bisturí »... (Secuencia (x). ( p.404)

c) *Me dejé ir*.—Frase-puente entre el « Tú » y el « Él »:

¿por qué no acerca ella su rostro al tuyo, por qué, como tú, lo hunde en las aguas estancadas y te repite, ahora que no la escuchas, « Me dejé ir »? (Secuencia 4.<sup>a</sup>, p.195)

ÉL no escuchó decirlo cuando ella despertó de su insomnio. « Me dejé ir ». Recostada al lado de él. (Secuencia 4.<sup>a</sup>, p.196)

---

<sup>1</sup> Befumo, Delia Litiana y Calabrese, Elisat, op.cit., p.23.

<sup>2</sup> Ibid., pp.23-29.

d) *Me han clavado un puñal largo y frío en el estómago.*—Frase-puente entre dos niveles del « Yo »:

Abrácenme; me duele. Me han clavado un puñal largo y frío en el estómago: hay alguien, hay otro que me ha clavado un acero en las entrañas: huelo ese incienso y estoy cansado. (Secuencia 1.<sup>a</sup>, p.195)

YO despierto otra vez, pero esta vez con un grito: alguien me ha clavado un puñal largo y frío en el estómago; alguien desde fuera: yo no puedo atentar contra mi propia vida de esta manera: hay alguien, hay otro, que me ha clavado un acero en las entrañas. (Secuencia 9.<sup>a</sup>, p.315)

Muy llamativas, también, resultan frases a las que Befumo y Calabrese<sup>1</sup> llaman “*estribillos-índices*” pues aparecen en la obra repetidas muchas veces a lo largo del discurso. Éstas, además de generar saltos entre niveles, permiten al lector acceder por el valor simbólico de sus elementos a otros planos de la significación. Frases absolutamente enigmáticas que el lector disfrutará al poder ir descifrándolas e integrándolas en su contexto a medida que va entrando en la mecánica del discurso.

La frase-puente o el estribillo-índice que simboliza este procedimiento es « *Cruzamos el río a caballo* », como podemos apreciar al analizar, a continuación, su aparición reiterada en diferentes secuencias:

a) En esta primera aparición, el estribillo-índice carece completamente de contexto y la lectura se hace ininteligible; el lector no sabe a quién se refiere o de qué está hablando el « Yo »:

—Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo.  
—¿Qué dices ? No hables. No te canses. No te entiendo.  
—Quisiera regresar allá, Catalina. Qué inútil. (Secuencia 1.<sup>a</sup>, p.117)

b) Se repite el mismo procedimiento, pero aquí el « Yo » mismo ya es consciente de que no lo comprenden:

Y tú le habrás respondido: «Dios mío, que no sufra demasiado»: habrás querido darle un giro distinto a las palabras de tu hija. Y no sabes qué giro darle a las palabras que murmuro:

---

<sup>1</sup> Befumo, Delia Litiana y Calabrese, Elisat, op.cit., p.23.

—Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo. (Secuencia 2.<sup>a</sup>, p.135)

c) El « Yo » se percata de que nadie en su recámara le hace caso cuando él pronuncia esas palabras, sólo lo escucha el sacerdote, para quien no tienen ningún sentido:

Debe de estar sentada rígidamente, con el pañuelo de encaje entre las manos y la tez despintada y quizás no me escuche cuando murmuro:

—Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo.

Sólo me escucha este extraño al que jamás he visto. (Secuencia 3.<sup>a</sup>, p.161)

d) Se reitera el estribillo-índice desconectado del contexto, lo que evidencia el caos en que el « Yo » tiene sumida su mente:

busca la manera de agregar otra vez sus células dispersas, nunca muere, ah, nunca muere.

—Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo.

—Lo dominaste y me lo arrancaste. (Secuencia 4.<sup>a</sup>, p.191)

e) En esta secuencia, el estribillo-índice está incrustado en medio de un diálogo con constantes cambios de puntos de vista, lo cual causa dificultades de comprensión, pero el lector ya está en condiciones de identificar a los interlocutores. Hablan Catalina y Artemio, ella lo culpa de haberla separado de alguien aparentemente muy próximo a ambos, pero no sabemos a quién hacen alusión:

Tengo algo que decirles:

—Lo dominaste y me lo arrancaste.

—Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo.

—Te echo la culpa. A ti. Tú eres el culpable. (Secuencia 5.<sup>a</sup>, p.220)

f) En este caso la repetición es casi textual, pero se inserta un dato relativo a la localización geográfica:

—Te echo la culpa.

—¿Te sientes aliviada? Hazlo. Cruzamos el río a caballo. Regresamos a mi tierra. Mi tierra. (Secuencia 6.<sup>a</sup>, p.240)

g) Este estribillo-índice está totalmente desvinculado del contexto, pues el « Yo » está pensando en comida, pero mediante una sarta de sustantivos referentes a

crustáceos y otros frutos de mar, aparece concretándonos el lugar geográfico anteriormente aludido:

pienso en los chongos zamoranos, frutas cristalizadas y huachinangos, robalos, lenguados, pienso en ostras y jaibas  
—Cruzamos el río a caballo. Y llegamos hasta la barra y el mar. En Veracruz, perseves y calamares, pulpos y ceviche, pienso en la cereveza, amarga como el mar. (Secuencia 6.<sup>a</sup>, p.242)

h) Esta vez se introduce en medio de un diálogo entre Gloria y Teresa, nieta e hija de Artemio que se dirigen a Catalina. A pesar de su disociación del contexto, el lector se da cuenta de que el estribillo-índice se remite a Lorenzo, hijo de Artemio y Catalina, y hermano de Teresa:

—Soy...Soy Gloria...  
—Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo.  
—¿Ves en qué término ? ¿Ves, ves? Igual que mi hermano. Así terminó.  
—¿Te sientes aliviada? Hazlo. (Secuencia 7.<sup>a</sup>, pp.260-261)

i) Aquí, el estribillo-índice no se formula textualmente, pero es conveniente que lo citeamos ya que es la concreción de esta función, es decir la recreación en el nivel « Tú » de lo que aparece continuamente mencionado en el nivel « Yo »: la presencia de Lorenzo y el vínculo especial padre-hijo. El puente está dado por las últimas palabras de la intervención del « Yo » que precede a ésta del « Tú, donde se repiten las mismas expresiones de Teresa que en la aparición anterior:

—Te echo la culpa. Igual que mi hermano. (Secuencia 7.<sup>a</sup>, p.264)

TÚ no sabrás, no entenderás porqué Catalina, sentada a tu lado, quiere compartir contigo ese recuerdo, ese recuerdo que quiere imponerse, a todos los demás: ¿tú en esta tierra, Lorenzo en aquella?, ¿qué es lo que quiere recordar?, ¿tú con Gonzalo en esta prisión?, ¿Lorenzo sin ti en aquella montaña?: no sabrás, no entenderás si tú eres él, si él será tú, si aquel día lo viviste sin él, con él, él por ti, tú por él. Recordarás. Sí, aquel último día tú y él estuvieron juntos- entonces no vivió aquello él por ti, o tú por él, estuvieron juntos- en aquel lugar. Él te preguntó si iban juntos hasta el mar; iban a caballo; te preguntó si irían juntos, a caballo, hasta el mar. (Secuencia 7.<sup>a</sup>, p.264)

j) En esta secuencia, se patentiza la importancia que reviste el personaje de Lorenzo, pues además de ser el hijo de Artemio, éste lo reúne con los que murieron inútilmente mientras él sobrevivía:

—Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo.

—¿Por qué lo arrancaste de mi lado?  
Les legaré las muertes inútiles, los nombres muertos de Regina, del yaqui...Tobías, ahora recuerdo, le decían Tobías... de Gonzalo Bernal, de un soldado sin nombre. ¿Y ella? Otra. (Secuencia 8.<sup>a</sup>, p.302)

k) Lo notable en este caso es que se secciona una parte del estribillo-índice, como si ya no necesitáramos releerlo del todo. Por primera vez, el lector entiende que Catalina y Teresa están inculpando a Artemio por la muerte de Lorenzo. El « Yo » sólo se defiende sursurando parte del estribillo-índice:

—Si hasta lo que quiso lo destruyó, mamá, tú lo sabes.  
—No hables. Por dios, ya no hables.  
—¿No mató a Lorenzo, no... ?  
— Cállate, Teresa! Te prohibo que sigas hablando. Me estás hiriendo.  
¿Eh, Lorenzo? No importa. No me importa. Que digan todo. Sé desde hace mucho lo que dicen, sin atreverse a decírmelo. Que lo digan ahora. Que se aprovechen. Yo me impuse. Ellas no entendieron. Ellas me miran como estatuas mientras el sacerdote me unta el óleo en los párpados, las orejas, los labios, los pies y las manos, entre las piernas, cerca del sexo. Enchufa la grabadora, Padilla.  
—Cruzamos el río.... (Secuencia 9.<sup>a</sup>, p.316)

l) La función del estribillo-índice aquí consiste en unirse al anterior:

—Cruzamos el río a caballo...  
Yo sobreviví. Regina. ¿Cómo te llamabas? No. Tú Regina. ¿Cómo te llamabas tú, soldado sin nombre? Sovreví. Ustedes murieron. Yo sobreviví. (Secuencia 9.<sup>a</sup>, p.317)

ll) En medio de su fluir de conciencia, el « Yo » intenta describir el aspecto del hijo, su olor, su color. El lector se da cuenta de que hay un cambio en la formulación del estribillo-índice; sólo se habla de Lorenzo montado a caballo y de la carta que anunció la noticia de su muerte:

que a pesar del cadáver abandonado, que a pesar del hielo y del sol que lo sepultaron, que a pesar de los ojos abiertos para siempre, devorados por las aves, hay algo peor: no poder recordarlo, sólo poder recordarlo por esos retratos, esos objetos dejados en la recámara, esos libros anotados: pero ¿qué huele a su sudor?, nada repite el color de su piel: que no puedo pensarlo cuando ya no puedo verlo y sentirlo;  
Iba montado a caballo aquella mañana;  
eso lo recuerdo: recibí una carta con timbres extranjeros  
pero pensarlo (Secuencia 10.<sup>a</sup>, p.337)

m) Es la primera y única vez que el estribillo-índice aparece en el nivel « Él ». Se produce una modificación en lo formal: se sustituye la primera persona del plural

por la tercera persona del plural, señalando el cambio de punto de vista. Su función es muy útil, pues opera como espiral unitiva de los tres niveles:

—La herida que nos causa traicionarnos, amigo... ¿Con quién piensa que está hablando? ¿Se le ocurre que yo me engaño...? Jaime le acercó el cenicero... ah, cruzaron el río a caballo, aquella mañana... —¿...en una justificación... ?...obsrvaba sin ser observado... (Secuencia 10.<sup>a</sup>, p.359)

n) Esta última aparición cierra el círculo. Se presenta en medio de las sensaciones agónicas del « Yo », careciendo completamente de contexto como al principio:

me palpan... palpan mi corazón acelerado... tocan mi muñeca sin pulso... me doblo... me doblo en dos... me toman de los sobacos... me duermo... me recuestan... me doblo... me duermo... les digo... debo decirles antes de dormirme... les digo... no sé quiénes son... «Cruzamos el río... a caballo»... (Secuencia 12.<sup>a</sup>, p.397)

En todas estas citas se muestra claramente que a medida que avanza la novela, el lector recibe nuevos datos con que reconstituir la historia, o mejor dicho, nuevas piezas con que configurar el patrón del rompecabezas. No es otra la función de los diversos nombres convocados por la mente del personaje y del estribillo que aparece reiteradamente en estas secuencias. Estos elementos se manifiestan al principio como partes integrantes del universo privado del protagonista y van pasando al dominio del lector, igual que los signos de puntuación utilizados excesivamente en el discurso y, en consecuencia, van adquiriendo su significado total.

#### **IV.1.5. Uso de signos de puntuación como sistema de ordenación**

Entres los críticos que estudian los signos de puntuación como sistema de ordenación se encuentra el español Manuel Villegas López<sup>1</sup>. Este último establece un sistema con cuatro signos de puntuación: “punto y aparte”, “punto y seguido”, “punto y coma” y “coma” comparándolo con el cine.

A este efecto, el doble trayecto –técnico y estético– efectuado en el capítulo segundo ha demostrado que el montaje no sólo es una operación puramente técnica sino que, sobre todo, el principal ordenador del cinematógrafo. De hecho, el montaje no es cualquiera

---

<sup>1</sup> Gotay Morales, Michelle (2014), « Cinematografía y Literatura en *Las Buenas Conciencias* de Carlos Fuentes », *Cuadernos americanos*, n°147, México, p. 151.

forma de unir fragmentos, sino una forma de hacerlo que tenga en cuenta el cosido posterior de los planos, incluso, de las escenas o, a grandes rasgos, de una secuencia con la siguiente. Es decir, que se ocupe tras la fragmentación de hacer que la transición entre éstos sea congruente. Ésta se realiza mediante varios modos que, en gramática cinematográfica pudiéramos llamarles “signos de puntuación”.

Algo análogo a lo expuesto consigue Fuentes en su relato. Esta forma que sirve, a la par, para separar y para unir se cumple ampliamente en nuestra obra. En *La muerte de Artemio Cruz* los signos de puntuación, pese a su utilización no normativa, son una parte importante para la total comprensión de la historia. Son herramientas para el lector con el fin de estructurar el texto, ordenar las secuencias, y eliminar ambigüedades. Con ciertas marcas gráficas, Fuentes pretende reproducir en su texto las formas de transición del montaje cinematográfico que le permiten organizar las secuencias narrativas y rítmicamente de manera que la sucesión entre las mismas tenga cohesión y sentido.

Según el crítico Villegas López, el “punto y aparte” equivale a una transición en negro entre planos que crea una desaparición gradual de la imagen seguida por una aparición gradual. En cuanto al “punto y seguido” se parece al “punto y aparte” con la diferencia que la nueva escena empieza a aparecer mientras la anterior se va desvaneciendo. En el caso del “punto y coma” propone la sustitución de una imagen por otra en un movimiento de empuje produciendo una entrada tangencial a escena. Mientras la “coma” ejemplifica el pase de una imagen por otra repentinamente. En el lenguaje cinematográfico, estas transiciones, ya citadas y pormenorizadas en el capítulo teórico, reciben el nombre de *fundido*, *encadenado*, *cortinilla* y *barrido* respectivamente.

Por sugestivo que pueda parecer, el modelo de Villegas López no se sujeta al manejo de signos de puntuación esbozado en *La muerte de Artemio Cruz*, donde se usan, además del “punto y aparte”, el “punto y seguido”, el “punto y coma” y la “coma”, los “puntos suspensivos”, los “dos puntos”, el “guión”, las “comillas” y “los paréntesis” iterativamente. Por tal motivo, su interpretación, sus matices o intenciones comunicativas podrían resultar distintos. Para ilustrar esto, reproducimos aquí varios fragmentos con estos signos de puntuación que perfilan la estilística de Fuentes, o más bien del narrado/lente cinematográfico, en *La muerte de Artemio Cruz*:

a) Uso constante de “puntos suspensivos” para exponer el fluir de conciencia de Artemio:

Él permaneció inmóvil. No le concedía este derecho de hostigarlo y sin embargo... una lasitud tibia y abúlica... ajena por completo a su carácter... le obligaba a permanecer allí... con el Martini entre los dedos endurecidos... escuchándolas sandeces de esta mujer cada día más vulgar e...e... no, era apetecible aún... aunque insoportable... ¿Cómo la iba a dominar?... Todo lo que dominaba obedecía, ahora, sólo a cierta prolongación virtual, inerte... de la fuerza de sus años jóvenes... Lilia podría abandonarla... le oprimió el corazón... No bastaba para conjurar eso... ese miedo... Quizá no habría otra oportunidad... quedarse solo... movió con dificultad los dedos (...) (Secuencia 10.<sup>a</sup>, p.348)

O indicar, como aquí, las dificultades de su conciencia:

YO no sé... no sé... si él soy yo... si tú fue él... si yo soy los tres... Tú... te traigo dentro de mí y vas a morir conmigo... Dios... Él... lo traje adentro y va a morir conmigo... los tres que hablaron... Yo... lo traeré adentro y morirá conmigo... sólo... (Secuencia (x). p.404)

Este mecanismo se usa para expresar interiorización del personaje o la traslación a un nivel subconsciente. Como podemos ver en el ejemplo que sigue, Artemio se deja dormir y en este estado recuerda otro día de su vida:

¿Otra vez la inyección ? ¿Eh ? ¿Por qué ? No no no, otra cosa, rápido, recuerdo otra cosa; eso duele; aaaah-ay; eso duele; eso duerme... eso... (Secuencia 3.<sup>a</sup>, pp.164-165)

O también para expresar el espacio entre pensamientos, una pausa o una interrupción:

Esta barba gris y revuelta, este fluido incontenible de la nariz, estos...  
La alejan de mí.  
El médico me toma el pulso. (Secuencia 3.<sup>a</sup>, p.117)

b) Los “dos puntos” se usan de manera abusiva sustituyendo muchas veces a los otros signos de puntuación :

La fruta tiene dos miradas: hoy volverán a unirse: recordarás la mitad que dejaste atrás: el destino te encontrarás: bostezarás: no hay que recordar: bostezarás: (Secuencia 1.<sup>a</sup>, p.124)

c) Utilización del “guión” para indicar traslación. Pongamos por caso este ejemplo en el que el pensamiento de Catalina: “*entregando a la muchacha de veinte años (...)*” es interrumpido por las lágrimas que ella siente sobre sus mejillas:

Se miró al espejo, buscando en vano las nuevas facciones que el cambio debió imprimir su rostro. Y así se vengarían ella y su padre del abandono de Gonzalo, de su idealismo idiota: entregando a la muchacha de veinte años —¿por qué le arrancaba lágrimas de compasión pensar en sí misma, en su juventud?— al hombre que acompañó a Gonzalo durante esas últimas horas (...) (Secuencia 2.<sup>a</sup>, p.158)

d) Las “comillas” se utilizan para indicar: (1) conversaciones en el pasado, con respecto a la narración, y (2) conversaciones imaginadas, tal como la respuesta imaginada de Catalina si Artemio le hubiera contado la triste verdad detrás de la muerte de Gonzalo:

(1)

«—¿Te acuerdas de aquella roca que se metía al mar como un barco de piedra?»  
(Secuencia 3.<sup>a</sup>, p.177)

(2)

«¿Crees que después de hacer todo lo que has hecho, tienes todavía derecho al amor? ¿Crees que las reglas de la vida pueden cambiarse para que, encima de todo, recibas esas recompensas? Perdiste tu inocencia en el mundo de afuera (...)»  
(Secuencia 4.<sup>a</sup>, p.215)

e) Uso de los “paréntesis” para un aparte en la narración:

ÉL despertó al escuchar el murmullo del mulato Lunero —Ah borracho— cuando todos los gallos (aves enlutadas que habían caído en la servidumbre silvestre, abandonados los corrales que en otra época fueron el orgullo de esta hacienda porque compitieron con los de pelea del gran amo de la región, hace más de medio siglo) anunciaron la veloz mañana del trópico, que era el fin de la noche para el señor Pedrito (...) (Secuencia 11.<sup>a</sup>, p.371)

Así pues, amén de excesivamente vasto, el manejo de signos de puntuación esbozado en *La muerte de Artemio Cruz* es igualmente demasiado estrecho y con ello regresamos a lo comentado arriba: igual que en el cine, los signos de puntuación hacen un labor de coordinación entre unos fragmentos y otros por medio del montaje.

En una película, la separación o unión de planos, escenas y secuencias se hace mediante diversas formas de articulación y puntuación: las transiciones. Para separar o unir los

diferentes fragmentos que constituyen su texto, Fuentes establece una serie de transiciones y enlaces gracias a los signos de puntuación, dotándoles de unidad de sentido. Así como ocurre en el cine donde el *fundido*, el *encadenado*, la *cortinilla* y el *barrido* son procedimientos usados para dar coherencia y ritmo al filme, en *La muerte de Artemio Cruz* los signos de puntuación concurren para delimitar los fragmentos de significación dentro del discurso, generando en el lector la sensación de que está viendo una película en la que, desde luego, el discurrir del tiempo no es lineal ya que tiene sucesivas rupturas que permitan ir hacia atrás o hacia adelante indistintamente.

## **IV.2. Montaje y alteraciones en la temporalidad**

La perspectiva temporal/personal, sujeta a constantes cambios en *La muerte de Artemio Cruz*, desafía las limitaciones del tiempo lineal. Fuentes, al colmar la novela de vueltas hacia atrás (flashbacks) y saltos hacia adelante (flashforwards) altera la secuencia cronológica de la historia, conectando momentos distintos por medio del montaje.

### **IV.2.1. Punto de vista y disloque temporal**

Los cambios temporales en *La muerte de Artemio Cruz* están vinculados con la utilización del punto de vista narrativo. Y es el montaje que da cuenta del punto de vista del narrador. Su función de organización y cohesión del texto se asigna a una figura que articula los segmentos temporales unos con otros.

La novela, tal y como hemos apuntado antes, no está narrada en orden lineal, sino de modo fragmentario, a través de tres series de secuencias alternantes que reflejan los tres puntos de vista gramaticales (yo, tú y él). Esta fragmentación de la narración refleja el quebrantamiento de la percepción del propio Artemio cuando dice al final: “*YO no sé... no sé... si él soy yo... si tú fue él... si yo soy los tres...*” (p.404). Desde el primer párrafo de la novela, se justifica esta visión fragmentada cuando Artemio se rompe en el reflejo de los vidrios del bolso de su hija y ve su triple imagen: “*era un rostro roto en vidrios sin simetría, con el ojo muy cerca de la oreja y muy lejos de su par, con la mueca distribuida en tres espejos circulares*” (p.116). Los tres puntos de vista le presentan desde varias perspectivas para que el lector obtenga la percepción integral de su

carácter. “*El desarrollo discontinuo del carácter*”, escribe Glaze<sup>1</sup>, “*corresponde a la « continuidad discontinua » del cine en que se yuxtaponen dos « tomas » para crear otro concepto, en otros términos, la definición de montaje de Eisenstein*”. Un montaje cuya particularidad, ya expuesta en el capítulo teórico, reside en que la yuxtaposición de dos tomas no ha de ser considerada como suma de ambas, sino como su producto, es decir, como un nuevo significado de distinta dimensión. De este modo, el manejo del punto de vista contribuye definitivamente al disloque temporal de la novela.

Fuentes divide la narración en tres perspectivas personales. Cada una de ellas resalta determinados aspectos de la vida y el carácter de Artemio. En primer lugar, está el punto de vista en primera persona, el « Yo » actual y agónico de Artemio, reducido a básicas sensaciones y confusas percepciones de lo que sucede alrededor de su cuerpo debilitado y destinado a morir. Puesto que él mismo es el narrador, el lector sólo puede percibir lo que está a su alcance. Por un lado, descubre las múltiples sensaciones físicas que experimenta Artemio durante el último día de su vida. Al describir estas sensaciones, las equipara a menudo con objetos: “*Pero los párpados me pesan: dos plomos, cobres en la lengua, martillos en el oído, una... una como plata oxidada en la respiración. Matálico todo eso. Mineral otra vez*” (p.115). De acuerdo con Glaze<sup>2</sup>, esta asociación material genera el mismo efecto del intercambio de sujeto y objeto en el cine, el cual resulta del hecho de que, como lo hace notar Keit Cohen<sup>3</sup>, “*los seres humanos están fotografiados del mismo modo que los objetos inanimados y así comparten la misma existencia ambigua y artificial*”. Cuando Artemio empieza a registrar sus propias reacciones orgánicas, se distancia de su propio cuerpo como si observara a otra persona. Por su situación corporal precaria, y con la llegada de la muerte, se aleja hasta que sólo puede observar su cuerpo sin sentirlo. Al despertarse de nuevo, nota: “*Tengo que tocarme las puntas de los pies con las puntas de las manos para saber que los pies están allí y no han desaparecido, helados, muertos ya, aaaaahaaay, muertos ya (...)*” (p.316).

Por otro lado, Artemio registra sus percepciones del mundo exterior a través de sus sentidos, pero son sentidos mutilados que deficientemente conectan con la realidad

---

<sup>1</sup> Glaze, Linda S., op.cit., p. 116.

<sup>2</sup> Ibid., p. 117.

<sup>3</sup> Cit. Ibid., p. 117.

externa. Por ejemplo, se da cuenta de la presencia de Catalina por el tacto: “*YO siento esa mano que me acaricia y quisiera desprenderme de tu tacto, pero carezco de fuerzas*” (p.134) o de la llegada del cura por el olor del incienso: “*Y yo lo siento llegar, con ese olor de incienso y faldones negros*” (p.136). Todos los fragmentos narrados en primera persona dependen de la visión del moribundo, quien se convierte en el centro no sólo de las percepciones, sino de la actividad que despliegan las personas al alcance de su vista. Artemio las percibe desde un punto de vista fijo: su cama. Esto significa que la distancia de todo movimiento se da desde este punto inmóvil. Cuando los demás no están dentro de su campo visual, imagina sus acciones. Al ver a Catalina y a su hija, se dice: “*Antes, lejos de mi oído, te habrá dicho: «Ojalá todo pase pronto. Porque él es capaz de estarse haciendo el enfermo, con tal de motificarnos a nosotras» Algo así te debe haber dicho*” (p.135). De esta forma, en los fragmentos narrados en primera persona, el ojo de Artemio actúa como una cámara que, desde la posición de su eje sólo capta las sensaciones sin ponerlos en orden.

Luego, está la perspectiva en segunda persona, que se dirige a Artemio (e, implícitamente al lector) como «Tú», describiendo acontecimientos objetivos de su historia personal en el tiempo futuro. Ésta, a diferencia de la perspectiva en primera persona, enfoca la conciencia de Artemio entre tanto él trata de desprenderse del mundo exterior para crearse uno propio: “*Cerrarás los ojos y crearás ver más: sólo verás lo que tu cerebro quiera que veas: más que lo ofrecido por el mundo: cerrarás los ojos y el mundo exterior ya no se competirá con tu visión imaginativa*” (p.165). A través de su imaginación, pretende reconstruir sus recuerdos y así vencer su estado actual. El hecho de que esta narración usa el futuro para describir acciones pasadas “*contribuye a eliminar la calidad temporal del récit y subraya el fluir de la conciencia que se resiste al tiempo exterior y objetivo*”, apunta Glaze<sup>1</sup>. De esta manera, está creando otro tiempo: “*tú inventarás y medirás un tiempo que no existe, tú sabrás, discernirás, enjuiciarás, calcularás, imaginarás, prevendrás, acabarás por pensar que no tendrá otra realidad que la creada por tu cerebro*” (p.303). Además, la relación que la une a la del «Yo» refuerza su calidad poética. En este sentido, valga recordar la cita de Oviedo<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Glaze, Linda S., op.cit., p. 118.

<sup>2</sup> Oviedo, José Miguel (2012a), op.cit., p. 307.

que confirma ampliamente lo que decimos: “*es una forma de meditación poética que, por moverse en una dimensión mítica o virtual, escapa a los condicionamientos del tiempo histórico y se acerca al futuro y a la intemporalidad de lo que pudo ser o será*”, exponiendo una visión más íntima y profunda, y transmitiendo el sentido compulsivo de la conciencia de Artemio.

Finalmente, está la perspectiva en tercera persona, cuya función es describir los episodios de la vida de Artemio tal como éstos en realidad e irrevocablemente ocurrieron. El punto de vista en segunda persona establece la forma de recuperar la vida en el pasado: “*podrás recuperarlo: reposarás con los ojos cerrados, pero no dejarás de ver, no dejarás de desear, porque así harás tuya la cosa deseada: la memoria es el deseo satisfecho*” (p.). Por todo esto, de la voluntad del « Tú » se pasa a la memoria del « Él ». En esta perspectiva también se produce un disloque temporal porque “*el tiempo exterior*”, como bien afirma Glaze<sup>1</sup>, “*no limita la memoria*”. El orden temporal de la narración se establece propuesto a grandes saltos y en desorden, pues su disposición depende del fluir de la conciencia de Artemio y de las asociaciones libres de su mente que está rememorando, pero guardan una sucesión cronológica y una casualidad que en ocasiones es explícita y en otras, implícita. Es explícita, por ejemplo, en las secuencias en que se narra el primer contacto entre Artemio y Catalina (1919: Mayo 20) y su vida matrimonial en la hacienda de Puebla (1924: Junio 23). Es implícita, en las dos secuencias consagradas a las acciones revolucionarias de Artemio (1913: Diciembre 4 y 1915: Octubre 22), en las cuales observamos una relación temporal sin modificaciones en las actividades esenciales del personaje (sigue siendo miembro del ejército constitucionalista, aunque en el primer momento aparece como teniente y en el segundo como capitán), pero no existe ninguna relación explícita de orden casual entre los hechos de una y otra.

Y hemos de hacer notar que Fuentes usa el montaje cinematográfico, que se detalla a continuación, en los fragmentos narrados en tercera persona para producir diversos efectos. Así, por ejemplo, en la secuencia inicial de la novela, en el episodio de (1941: Julio 6), el autor lo usa para crear la simultaneidad. A través del montaje paralelo,

---

<sup>1</sup> Glaze, Linda S., op.cit., p. 118.

alterna entre dos escenas que ocurren simultáneamente (la compra del vestido de novia de Teresa y un negocio de Artemio) pero en lugares físicos distintos.

Resulta, entonces, importante resaltar que el punto de vista narrativo contribuye al disloque temporal de *La muerte de Artemio Cruz*. Durante el curso de la novela, la narrativa cambia de un punto de vista temporal/personal un total de 36 veces, remitiendo al lector hacia el pasado y hacia el futuro a lo largo de los 70 años de vida de Artemio.

#### **IV.2.2. Flashbacks, Fade-outs y flashforwards**

En *La muerte de Artemio Cruz* la dimensión temática temporal es acronológica. Como ya hemos dicho, nos hallamos ante un proceso mental. Este tiempo “no tendrá otra realidad que la creada por tu cerebro” (p.303), dice el «Tú» de Artemio. Para una persona a punto de morir, el tiempo se colapsa en el breve lapso que constituyen los escasos momentos que anteceden a la muerte. En este sentido es acertada la observación de Duffey<sup>1</sup> al destacar que “el único futuro para Cruz es la muerte, de modo que hace de su pasado una especie de falso futuro. Pasado, presente y futuro existen simultáneamente en la mente de Cruz”. Unas palabras que Fuentes<sup>2</sup> dice refiriéndose a la muerte en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, nos revelan también el sentido de la muerte en *La muerte de Artemio Cruz*: “El fin absoluto contiene en su abrazo todas las posibilidades del pasado, del presente y del futuro (...) En la muerte, retrospectivamente, sucede la totalidad”.

Por todo ello, en su más propio sentido, en *La muerte de Artemio Cruz* no existe la común sucesión de tiempo, sino un tiempo incrustado de retrospectiones y anticipaciones. En oposición a lo tradicional, Fuentes interrumpe varias veces el argumento recurriendo a *flashbacks* que revelan el pasado de Artemio y *flashforwards* que trasladan sus acciones al futuro. Es cierto que los límites de la existencia de Artemio ya están definidos temporalmente; de ahí que “no se nos presenta una historia ordenada cronológicamente, sino que Fuentes se sirve de un relato que”, según muy

---

<sup>1</sup> Duffey, Patrick, op.cit., p. 78.

<sup>2</sup> Cit. Tejerina-Canal, Santiago (1987), op.cit., p. 112.

acertadamente observa Tejerina-Canal<sup>1</sup>, “*justifica ante el lector al protagonista por las causas y motivos del estado actual de Artemio en los límites de su existencia*”. Nos hallamos con un evidente caos temporal que enreda al lector en una maraña de superposición de hechos, pero si seguimos el orden en que se nos presentan, nos damos cuenta del perfecto orden causal de éstos.

Y lo cierto es que el montaje tiene que ver con la articulación del tiempo y la creación de relaciones causales entre los hechos narrados. A fin de dotar al relato de coherencia, recurre a la causalidad donde la lógica de los hechos implica que todo obedezca a una causa-efecto dentro del universo propuesto por la diégesis. El orden que confiere a los fragmentos establece relaciones de anterioridad, simultaneidad y posterioridad entre las acciones.

Los fragmentos narrados en tercera persona contienen los episodios fundamentales de la vida de Artemio y están configurados como *flashbacks* que van fechados. Éstos presentan el desorden en la exposición, dando a conocer recuerdos como se producen al interior del pensamiento del moribundo. Esto significa que siguen un orden propio que no tiene por qué ser arbitrario y que de hecho es más profundo que el de la propia voluntad: “*quisieras recordar otras cosas, pero sobre todo, quisieras olvidar el estado en que te encuentras. Te disculparás*” (p.120). Los doce *flashbacks* se nos ofrecen en doce fechas cuyo orden es el siguiente: 1941: Julio 6; 1919: Mayo 20; 1913: Diciembre 4; 1924: Junio 3; 1927: Noviembre 23; 1947: Septiembre 11; 1915: Octubre 22; 1934: Agosto 12; 1939: Febrero 3; 1955: Diciembre 31; 1903: Enero 10; 1889: Abril 9. Esta última es, en realidad, la primera cronológicamente, pues corresponde al nacimiento del personaje. Y no es arbitrario que el nacimiento aparezca en último lugar, porque así se pone de relieve la espiral unitiva que se da en todos los niveles.

Pues bien, la narración retrospectiva aparece como un dispositivo para introducir doce episodios de la vida de Artemio que son en sí “narración retrospectiva” tal como puede apreciarse en el capítulo anterior, en el apartado de « la distorsión del tiempo narrativo ». Nada más esclarecedor que exponer ahora otro ejemplo que sugiere esta particularidad narrativa asignada al montaje: el episodio de (1919: Mayo 20) se inicia

---

<sup>1</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1987), op.cit., p. 117.

con la escena en la biblioteca donde Artemio y don Gamaliel discurren sobre Gonzalo y la Revolución: “ÉL contó la historia de los últimos momentos de Gonzalo Bernal en la prisión de Perales y ello le abrió las puertas de esta casa” (p.142). Al caer la noche, poco después de las siete entra Catalina y ellos se van a cenar. Mientras están cenando don Gamaliel dice: “Los negocios, por ejemplo, son una cosa, y otra cosa es la religión” (p.148). La palabra “religión” aquí sirve de puente entre dos escenas. Dando un salto en el tiempo, ésta marca una quiebra en el espacio-tiempo. Pues, nos remite a horas anteriores cuando Artemio visitó la iglesia en Puebla y habló con ciertas gentes para informarse de la situación económica en que se encontraba la familia de Gonzalo Bernal. La acción sigue y, dos páginas más adelante, leemos:

(...) y encaminó sus pasos hacia la casa de don Gamaliel Bernal.  
—Puede hacerlo, ¡cómo no ! —afirmó el viejo esa tarde (...) (p.153)

Así que se pasa a otra escena, la de la cena en casa de don Gamaliel y el tiempo de la acción, “esa tarde”, sigue hasta el momento en que don Gamaliel, que ha invitado a Catalina a presentarse a las siete en la biblioteca: “Ve a la biblioteca en cuanto el reloj dé las siete” (p.155), le lleva a Artemio a este cuarto: “lo había llevado a la biblioteca” (p.156). Y, unas líneas más adelante, continúa así la acción desde el punto original después de la cena:

—¿No vio usted cómo me miraba? —gritó la muchacha cuando el huésped dios las buenas noches— (p.156)

Es también imprescindible tomar en cuenta que la falta de orden cronológico en la presentación de los fragmentos en tercera persona se debe a la unión con los otros niveles: la memoria del moribundo hace que el « Yo » se proyecte hacia el nivel de « Él ». Esta unión está dada por recursos estructurales que ya se han tratado anteriormente, pero el hecho es que desde el nivel del « Yo » surge el salto hacia « Él », por ello no hay orden en las fechas. En cuanto a los fragmentos en segunda persona, Fuentes los utiliza como *fade out* que marcan las transiciones entre el presente inmediato y el pasado. Éstos constituyen, según propone Stoopen<sup>1</sup>, “una pausa entre las dos cronologías manejadas en esta novela: la del presente del “yo” y la del pasado del

---

<sup>1</sup> Stoopen, María, op.cit., p. 71.

“él””. Así, los niveles del « Yo », el « Tú » y el « Él » se yuxtaponen mediante esta técnica del montaje.

Otra técnica temporal que opera en *La muerte de Artemio Cruz* es el empleo de las anticipaciones, para dar a conocer al lector hechos futuros. Son muy frecuentes al inicio de la novela debido al uso del monólogo interior: “*el narrador se dirige a sí mismo y, para él, el lector no existe*”, arguye González Boixo<sup>1</sup>. Por ende, éstas resultan problemáticas para el lector. Pues, no se le ofrecen referencias que permitan su ubicación posterior (ni en su autonomía temática ni en su relación con el resto de los temas de la historia). En pocas palabras, Fuentes no deja en claro cómo la narración pasa a referirse a un tiempo futuro, tampoco precisa el regreso al momento anterior al salto.

Uno de los casos más significativos es el que dilucida González Boixo<sup>2</sup> en el Prólogo a *La muerte de Artemio Cruz*, donde Fuentes se limita a enumerar una serie de *flashforwards* sin ningún dato que facilite su localización ulterior. El caso se halla en el nivel « Tú » de la secuencia 1.<sup>a</sup>, en esta caótica enumeración:

Amor de menbrillo fresco (1), ambición de uñas que crecen (2), tedio de la calvicie progresiva (3), melancolía del sol y el desierto (4), abulia de los platos sucios (5), distracción de los ríos tropicales (6), miedo de los sables y la pólvora (7), pérdida de las sábanas oreadas (8), juventud de los caballos negros (9), vejez de la plaza abandonada (10), encuentro del sobre y la estampilla extranjera (11), repugnancia del incienso (12), enfermedad de la nicotina (13) (p.123)

En este pasaje se enumeran aspectos que serán narrados más adelante. Para no perder el hilo de la narración, el lector ha de tener una memoria increíble porque son referencias ininteligibles que, en el primer momento en que aparecen, no tienen ningún sentido:

- (1) Referencia a Regina, secuencia 3.<sup>a</sup>, episodio de 1913.
- (2) Referencia a su situación en el presente narrativo.
- (3) Referencia no identificada.
- (4) Referencia al episodio de 1915, secuencia 7.<sup>a</sup>.

---

<sup>1</sup> González Boixo, José Carlos, op. cit., p. 68.

<sup>2</sup> Ibid., p. 68.

- (5) Probable referencia al episodio de 1955, secuencia 10.<sup>a</sup>.
- (6) Referencia a su infancia, episodio de 1903, secuencia 11.<sup>a</sup>.
- (7) Referencia al episodio de 1913, secuencia 3.<sup>a</sup>.
- (8) Probable referencia a su situación actual.
- (9) Referencia a Lorenzo, nivel « Tú », secuencia 7.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup>.
- (10) Igual que (6).
- (11) Referencia al episodio de 1939, secuencia 9.<sup>a</sup>.
- (12) y (13) Referencia a su situación actual.

Como podemos observar en el minucioso estudio propuesto por González Boixo, el rompecabezas planteado en el pasaje no ha quedado resuelto del todo. Algunas referencias parecen de imposible resolución, dando la impresión de que Fuentes ha tenido cuidado en desorientar al lector.

En definitiva, como venimos constatando de forma evidente, el montaje desempeña un papel fundamental en lo que se refiere a la organización del tiempo en *La muerte de Artemio Cruz*. Se ocupa de la reestructuración del tiempo de la historia estableciendo relaciones de anterioridad y posterioridad entre las acciones. Fuentes, al colmar la novela de *flashbacks* y *flashforwards*, enfatiza la simultaneidad de hechos tal como Artemio los percibe.

### **IV.3. Montaje y construcción simultánea**

La esencia de la forma cinematográfica radica fundamentalmente en su capacidad de expresar la simultaneidad. En *La muerte de Artemio Cruz*, Fuentes incorpora en gran escala escenas simultáneas. Mientras simula los *flashbacks*, *fade outs* y *flashforwards* en la novela, su gran avance narrativo consiste en representar la simultaneidad a través del montaje y la profundidad de foco.

#### **IV.3.1. Escenas simultáneas**

Cuando en la narración se fusionan escenas independientes se origina una anacronía textual. Dichas escenas pueden suceder al mismo momento, es decir, ser simultáneas en el tiempo o, por el contrario, no coincidir en el tiempo y estar entre sí muy distanciadas. En cualquier caso, este modo de narración pretende conseguir un efecto concreto debido

a su contigüidad. Se trata de una técnica característica de la narrativa contemporánea, representativa de la “nueva novela hispanoamericana” en las décadas de los años sesenta y setenta.

En esta categoría pertenece el escritor mexicano cuya obsesión por el cine en *La muerte de Artemio Cruz* representa la culminación de esta técnica innovadora. En su relato, Fuentes imita la manera en que el cine expresa la simultaneidad. Nos referimos, en particular, a los usuales “cortes” en el montaje de las escenas de una película, y que en la novela se reflejan en la disposición de las escenas, que vamos a explorar más detenidamente en lo que sigue.

Uno de los ejemplos más señalados es la 1.<sup>a</sup> secuencia, el episodio de 1941. En éste se presentan alternativamente dos situaciones. Artemio dirigiéndose a su oficina y Catalina y Teresa realizando compras para preparar la boda de esta última. Ambas escenas son simultáneas en el tiempo y se fragmentan en tres y cuatro partes, respectivamente. Fuentes expresa la simultaneidad de las dos escenas al pasar alternadamente de una a otra.

En el episodio Artemio pasa en su automóvil conducido por un chófer rumbo a su oficina:

(...) levantó los ojos y las vio entrar a la tienda. Las miró y guiñó los ojos y entonces el auto arrancó y él continuó leyendo las noticias que llegaban de Sidi Barrani y el Alamein, mirando las fotografías de Rommel y Montgomery: el chófer sudaba bajo la resolana y no podía prender la radio para distraerse y él pensó que no había hecho mal en asociarse con los cafetaleros colombianos cuando empezó la guerra en África y ellas entraron a la tienda y la empleada les pidió que por favor tomaran asiento (pp.124-125)

En este primer párrafo se pasa de Artemio a Catalina y Teresa. La acción continua con la esposa y la hija en la tienda y la selección del vestido de novia, cuando Teresa pregunta:

—¿Vendrá al *shower*?  
—¿Quién? ¿Tu novio o tu padre?  
—Él, papá.  
—¿Cómo quieres que yo sepa! (pp.127-128)

Luego se produce un cambio, se pasa de nuevo a Artemio en su limousine llegando a su oficina :

—¡Cómo quieres que yo sepa!  
Él vio pasar el domo naranja y las columnas blancas, gordas, del Palacio de Bellas Artes (...) (p.128)

Otra vez hay un cambio. Mientras la acción sigue con Artemio, Catalina y Teresa entran en un restaurante:

mientras él buscaba el ascensor, desorientado por un instante.  
Otra vez las manos tendidas la desanimaron y apretó el brazo de su hija para introducirla de prisa es ese calor irreal (...) y entraron al restaurant y encontraron una mesa para dos. (pp. 128-129)

Se corta la acción para continuar con Artemio en su oficina realizando las transacciones financieras y tomando contacto con firmas norteamericanas hasta ofreciendo bebidas a unos clientes. Se pasa nuevamente a Catalina y Teresa quienes entran en un café y piden dos Canada Dry de naranja:

Pagó la cuenta y dejó la propina y las dos se levantaron.  
El norteamericano explicó que se inyecta agua hirviendo a los depósitos (...) y todos brindaron y los otros sonrieron mientras murmuraban en voz baja s.o.b una sola vez.  
Caminaban las dos tomadas del brazo (...) hasta que cansaban y entraban a un café (...) y pedían dos Canada Dry de naranja. (pp.130-132)

La narración se prosigue con esta alternación de sucesos que son en realidad simultáneos; Catalina y Teresa descansando en la cafetería, Artemio hablando con su secretario en la oficina, Catalina y Teresa regresando a casa:

Y sólo ahora con el vaso frío entre los dedos, recordó esas primeras horas del día.  
Se inclinó en la silla giratoria hasta que los resortes crujieron y le preguntó al secretario (...)  
Se repartieron los paquetes y caminaron hacia Bellas Artes, donde el chófer había quedado en esperarlas (...) (pp.132-134)

Lo llamativo del caso es que entre los montajes alternos Fuentes crea desvanecimientos (*fade outs*) con la intención de realizar transiciones igualmente cinematográficas. Por ejemplo, mientras Teresa empieza las pruebas del vestido de novia en busca del ajuste perfecto, ella le pregunta a su madre si “él”: “—¿Vendrá al shower?” (p.127). Y cuando

Catalina pregunta de quién está hablando: “—¿*Quién? ¿Tu novio o tu padre?*” (p.128), la respuesta de su hija “Él, papá” indica al lector que “Él” con el que comienza el párrafo siguiente alude a Artemio:

—Él, papá.

—¿Cómo quieres que yo sepa!

Él vio pasar el domo naranja y las columnas blancas, gordas, del Palacio de Bellas Artes (...) (p.128)

La repetición de la palabra “Él” establece una disolvenca entre las dos escenas. Tal como en el montaje de las escenas de una película, se trata de un momento en el que se interrumpe el ritmo normal, para pasar a otro. Y en este caso, la transición o el *fade out* es el procedimiento conveniente.

Del mismo modo, cuando Fuentes vuelve a focalizarse en la madre y su hija, emplea otra disolvenca para facilitar la suavidad en la transición. El cambio que realiza entre dos acciones es muy sutil y se semeja a los cortes del montaje cinematográfico en que el primer plano de un objeto puede servir para pasar de una acción a otra. Al finalizar el párrafo que se concentra en Artemio con un primer plano en el que aparecen sus manos ajustándose la corbata: “*pasó las puertas giratorias y se ajustó la corbata frente al vidrio del vestibulo*” (p.128), Fuentes inicia el siguiente párrafo destacando unas manos, pero esta vez ya no le pertenecen a Artemio sino a Catalina: “*Otra vez las manos tendidas la desanimaron y apretó el brazo de su hija*” (p.128). La palabra “hija” hace más evidente la transición entre las dos escenas.

También, se expresa la simultaneidad en otros niveles de la novela. Un ejemplo se encuentra en la secuencia 9.<sup>a</sup>, en el nivel del « Tú », donde se intercalan continuamente dos escenas: el día en que Artemio y Lorenzo, en Coyuca, llegan a caballo hasta el mar y las conversaciones que Catalina tiene con Lorenzo en un tiempo no delimitado, así como sus pensamientos sobre su hijo. El paso de una escena a la otra se posibilita por el empleo de comillas en las conversaciones de Catalina, pero no sucede lo mismo cuando se muestran sus pensamientos. Veamos el ejemplo:

los pescadores arrastrarán sus pesadas redes hacia la arena, ustedes se acercarán, romperán con ellos las conchas de las ostras, comerán con ellos las jaibas y los langostinos y Catalina, sola, tratará de cerrar los ojos y dormir, esperará el regreso

del muchacho al que no ve desde hace dos años, desde que cumplió quince y Lorenzo, al romper el caparzón rosado de los langostinos y agradecer la rebanada de limón que le pasan los pescadores (...) (p.321)

Desde la perspectiva de Artemio se narra un momento que Artemio y Lorenzo comparten con los pescadores, se interrumpe la escena para introducir el pensamiento de Catalina: “(...) y Catalina, sola, tratará de cerrar los ojos y dormir, esperará el regreso del muchacho al que no ve desde hace años, desde que cumplió quince y (...)” y luego continúa la escena.

Un caso idéntico al anterior, se presenta en la secuencia 10.<sup>a</sup>, en el episodio de 1955. El diálogo entre Artemio y Jaime Ceballos, en la fiesta del nuevo año, aparece en el texto constantemente interrumpido por el recuerdo, en la mente de Artemio, de la escena en la playa con su hijo arrancado por la oposición de los personajes de Lorenzo y Jaime:

no se resistió... con los ojos lápidos... volutas de humo... dio la cara a Jaime y el joven le miró sin pestañear... picardía en la mirada... juego de los labios y las quijadas... del viejo... del joven... se reconoció, ah... le desconcertó, ah... (...) ah, cruzaron el río a caballo, aquella mañana... (...) cruzaron el río esa mañana... (p.359)

Sí, eso es. Igual que usted, don Artemio... le preguntó si nunca pensaba en lo que hay del otro lado del mar; la tierra se parece toda, sólo el mar es distinto... —¡Igual que yo !... Le dijo que había islas... —...¿luchó en la revolución, expuso el pellejo, estuvo a punto de ser fusilado? ...el mar sabía a cerveza amarga, olía a melón, membrillo, fresca... —¿Eh?... —No... yo... —Sale un barco dentro de diez días. Ya tomé pasaje... —Llega usted al final del banquete, amigo. (p.360)

Hemos subrayado el recuerdo de Artemio a fin de demarcarlo en el texto y distinguirlo de la conversación con Ceballos.

Sintetizando pues, diremos para terminar que la simultaneidad tiene su exponente más claro en *La muerte de Artemio Cruz*. En ella, Fuentes logra representar artísticamente la intemporalidad y mostrar como simultáneos momentos narrativos distintos, y no sólo por medio del montaje sino también la profundidad de foco.

### IV.3.2. Profundidad de foco

Además del montaje alterno y paralelo, Fuentes también utiliza la profundidad de foco para expresar la simultaneidad. Recordemos que la profundidad de foco es una técnica cinematográfica que recurre a la profundidad de campo para mantener en foco tanto los elementos cercanos como alejados. Es decir, un plano con profundidad de foco muestra enfocados desde lo que se encuentra en primer plano hasta lo que se encuentra al fondo.

Este tipo de planos lo emplea Fuentes en la secuencia 4.<sup>a</sup> En ésta el proceso de simultaneidad se presenta en varios planos narrativos: (1) la narración base, a partir de la cual se relatan los hechos que suceden ese día, desde la mañana a la noche, y que se relacionan con la campaña electoral que lanza Artemio para ser diputado federal; (2) paralelamente a ese transcurrir temporal, se insertan los pensamientos más profundos de Catalina (entrecomillados), en alternancia permanente a la narración en tercera persona, para resaltar desde su posición la inmensa inquietud que embarga su mente; (3) correlativamente, aun con menor extensión, se presentan los pensamientos de Artemio cuyo contenido recalca narrativamente la fuerte discrepancia que existe en el matrimonio y, (4) por último, se reproducen (entre paréntesis) conversaciones entre Artemio y su capataz, Ventura, correspondientes a diversos momentos que pueden ubicarse a lo largo de varios años y que proporcionan datos sobre el enriquecimiento de Artemio.

Para poder ilustrar correctamente el proceso, nada mejor que ofrecer una muestra de dichos planos narrativos:

(1)

El presidente municipal se subió a un templete y lo presentó y lo elogió y él aceptó su postulación para diputado federal, arreglada meses antes en Puebla y en México con el gobierno que reconocía sus méritos revolucionarios (...) (p.211)

(2)

«Debo decidirme; no tengo otra posibilidad en la vida que ser, hasta mi muerte, la mujer de este hombre. ¿Por qué no aceptarlo? Sí, es fácil pensarlo. No es tan fácil olvidar los motivos de mi rencor. Dios. Dios, dime si yo misma estoy destruyendo mi felicidad, dime si debo preferirlo a mis deberes de hermana y de hija... » (p.209)

(3)

Sólo un acto podría, quizás deshacer este nudo de la separación y el rencor. Sólo unas palabras, dichas ahora o nunca más. Si ella las aceptaba, podrían olvidar y empezar de nuevo. Si no las aceptaba... (p.215)

(4)

(«—Ora sí, todos dicen que cuándo les reparte las tierras de don Pizarro.  
»—Diles que se aguanten. ¿No ven que Pizarro todavía no se acaba de rendir? Diles que se aguanten con sus rifles por si el viejo se atreve a meterse conmigo. Cuando las cosas se pongan en calma, ya les repartiré las tierras.  
»—Yo le guardo su secreto. Yo ya sé que las buenas tierras de don Pizarro ya se las anda usted vendiendo a unos colonos a cambio de lotes allá en Puebla.  
»—Los pequeños propietarios le darán trabajo a los campesinos también, Ventura. Anda, toma esto y quédate sosiego.  
»—Gracias, don Artemio. Ya sabe que yo... ») (p.203)

Precisamente es en esta escena, la de la conversación de Artemio con Ventura, donde se utiliza la profundidad de foco de manera expresiva. Y —hecho digno de mención— *Ciudadano Kane* de Welles fue una de las primeras y más famosas películas que explotó las posibilidades de la profundidad de foco. Un ejemplo en el que se muestra esta técnica lo tenemos en la escena en la que Kane, niño, está fuera de casa jugando con su trineo en la nieve, mientras en el interior, los padres están decidiendo su futuro. Utilizando la profundidad de foco, Welles pretende enfocar los tres personajes al mismo tiempo y expresar así sus puntos de vista mediante una sola toma. En un primer plano, aparece la madre de Kane con aspecto dominante firmando el contrato a través del cual cede la tutela de su hijo al banco. En un plano intermedio, se ve al débil padre de Kane que se mantiene de pie y un tanto distante a lo que sucede. Y en el plano más lejano de la toma, el hijo, Charlie en profundidad de foco, jugando afuera en la nieve, completamente despreocupado. A pesar de estar ubicados en planos diversos, todos los personajes salen perfectamente enfocados:



**Fotograma 5. Escena de la firma del contrato**

**Fotograma 6. Escena de la firma del contrato**

Fuente: Welles, Orson, Mankiewicz, Herman. J. (productores) y Welles, Orson. (director). (1941), *Citizen Kane* [cinta cinematográfica], EE.UU., Mercury Theatre Productions.

En vez de filmar la escena con un montaje alterno a fin de mostrar por separado a la madre, el padre y Charlie, Welles utiliza la profundidad de foco para yuxtaponer sus acciones y crear así un mayor dramatismo. Impresionado por esta innovación fílmica, Fuentes recurre a la misma técnica en el episodio de 1924, al ubicar a Artemio y Ventura conversando en un primer plano, mientras Catalina aparece al fondo sentada en su mecedora, reflexionando:

—¿Y qué dicen tus orejas?  
 —Que el viejo don Pizarro no lo puede ver a usted ni pintado.  
 —Eso ya lo sé.  
 —Y dicen las orejas que va a aprovecharse del alboroto de hoy domingo para desquitarse...  
 «...y ahora me ame de verdad...»  
 —Benditas sean tus orejas, Ventura.  
 —Bendita sea mi madre que me instrucciónó a traerlas siempre bien lavadas y sin cerilla.  
 —Ya sabes lo que hay que hacer.  
 «...me ame a mi madre y admire mi belleza...»  
 El indio rió sin sonido, acarició los bordes de su sombrero deshebrado y miró hacia la terraza cubierta por un alero de tejas, donde esa hermosa mujer ya había tomado asiento sobre la mecedora. (p.197)

En la escena Ventura se presenta en casa de Artemio para contarle lo que ha escuchado en el pueblo. En tanto que los dos hombres traman contra los campesinos locales, Catalina se queda anclada en sus pensamientos fluctuando entre el pasado y el presente.

Sus reflexiones respecto a la sinceridad del amor de Artemio aparecen en irónica yuxtaposición con el comentario que él le hace a Ventura de que éste sabe qué es lo que ha de hacer para engañar a los campesinos: “—*Ya sabes lo que hay que hacer. «...me ame a mi madre y admire mi belleza...»*”. Sarcásticamente, Catalina piensa que quizás Artemio por fin se ha olvidado de que él se casó con ella por dinero. Al incorporar expresiones que proceden tanto del primer plano como del trasfondo, Fuentes establece por medio de la profundidad de foco, según muy acertadamente observa Duffey<sup>1</sup>, “*no sólo la simultaneidad entre los pensamientos de Catalina y la conversación sostenida entre los dos hombres, sino también el contraste irónico entre la opinión que Catalina tiene respecto a las intenciones de Artemio y la realidad de la situación*”. Mientras Artemio y su capataz siguen elaborando las estrategias que sirven para planificar las acciones a llevar a cabo para el engaño, Catalina, del mismo modo que Charlie en *Ciudadano Kane*, puede verse en el fondo de la toma, inconsciente de lo que se está urdiendo en el primer plano. “*La profundidad de foco de la escena*”, infiere Duffey<sup>2</sup>, “*deja entrever un punto: lo que ama Artemio son las posesiones y el poder, no a Catalina o al pueblo mexicano*”.

Desde el punto de vista de Glaze<sup>3</sup>, la yuxtaposición de la escena de Artemio y Ventura con los pensamientos de Catalina narrados en forma de monólogo interior, “*no sólo crea la simultaneidad sino también comunica eficazmente la distancia y la falta de comunicación que separan a Catalina y Artemio*”. A través de esta técnica, al que Keith Cohen<sup>4</sup> denomina el montaje de conciencia, Fuentes inserta entre la conversación de Artemio con Ventura y el monólogo de Catalina unas escenas breves, relativas a don Gamaliel, en las cuales se presentan detalles de su muerte: “*Don Gamaliel sintió la vecindad de la muerte y él mismo preparó sus exequias con detalle y lujo. El yerno no pudo negarle los mil pesos sonantes que el viejo exigió*” (p.201) dando a conocer cómo Artemio se convirtió en un hombre acaudalado: “*Heredó a la hija sus propiedades y designó al yerno usufructuario y administrador*” (p.203).

---

<sup>1</sup> Duffey, Patrick, op.cit., p. 80.

<sup>2</sup> Ibid., p.80.

<sup>3</sup> Linda, Glaze, op.cit., p. 119.

<sup>4</sup> Cit. Ibid., p. 118.

Como hemos visto, la simultaneidad de hechos que ocurren en diversos momentos en *La muerte de Artemio Cruz* es un proceso por el que la mente de Artemio pasa a menudo. Mientras ciertas acciones, pensamientos y conversaciones alrededor del lecho de Artemio ocurren simultáneamente, Fuentes los registra en sucesión valiéndose de montajes.

#### **IV.4. Montaje, simultaneidad y continuidad**

Dos o más escenas pueden considerarse simultáneas cuando ocurren al mismo tiempo mientras están separadas en el espacio. No obstante, cuando un vínculo causal las une, obviamente ya no es la simultaneidad de lo que debemos hablar, sino la continuidad. En *La muerte de Artemio Cruz*, encontramos muchas veces estos dos tipos de relación contruidos por el montaje alternado y paralelo.

##### **IV.4.1. Montaje alternado**

En *La muerte de Artemio Cruz* las conexiones realizadas entre las escenas no siempre son explícitas; la mayoría de las veces, la simultaneidad es más compleja, ya que se introduce por su simple yuxtaposición. Sus acciones se articulan de acuerdo a una lógica de montaje cinematográfico que puede permitirse el lujo de omitir transiciones (marcadas) sin afectar la comprensión narrativa del lector.

Así sucede con la secuencia 11.<sup>a</sup>, episodio de 1903. Se alternan dos escenas, cronológicamente coincidentes, en la narración base: en un plano se narra cómo va transcurriendo el día para Lunero y el niño Artemio, y, en otro plano, se describe lo que hacen Ludivina y su hijo Pedro ese mismo día. Gracias a un montaje basado en la simple yuxtaposición, las dos escenas mantienen entre sí y entre otras de otros niveles una relación de continuidad a través de la casualidad.

En este penúltimo episodio se nos encuadra la niñez de Artemio en el último día de la vida de su tío, amigo y padre adoptivo, el mulato Lunero. El episodio se divide en dos líneas narrativas, donde lo que se desarrolla en la primera depende de lo que ocurre en la segunda, mientras ambas discurren en espacios separados. Se pasa alternadamente de la línea (1) en la que se nos presenta a Artemio niño en su admiración y quehacer diario

con Lunero, a la línea (2) que tiene como escenario la casa de los antiguos caciques, los Mencheca, antepasados paternos de Artemio:

(1)

El niño salió de la choza y corrió por el sendero de helechos que rodeaban los troncos grises y suaves del mango, la pendiente lodosa le condujo, debajo del cielo escondido por la flor roja y el fruto amarillo, a la ribera donde Lunero, a machetazos, abrió un claro junto al río –aquí comenzaba a ensancharse, turbulento aún- para el trabajo diario. (p.373)

La acción continúa con Artemio niño y su tío Lunero y, cómo a duras penas tienen que trabajar para comer y vivir en una casa de lo más básica, luego se hace un corte para pasar a una nueva escena, la de la vieja Ludivina, y así las escenas suceden a la vez se cruzan, yuxtaponiendo las dos líneas narrativas:

(1)

Apenas pasó el mediodía, los rayos del sol se colaron por el techo de hojas tropicales, pegando, duro, desde el descenso del poniente. La hora de las ramas detenidas, en la que ni siquiera el río parecía correr. El niño se tendió desnudo debajo de la palma solitaria y sintió el calor de los rayos que iban arrojando cada vez más lejos la sombra del talle y el plumero. (pp.377-378)

(2)

Sí, en la misma tarde aplanada por el calor, la vieja Ludivina, encerrada para siempre en la recámara de candiles absurdos –dos colgando del cielo raso enjalbegado, uno arrinconado junto a la cama de postes estridos- y cortinas de encaje amarillento, abanicada por la india Baracoa que perdió su nombre original para recibir éste de la población negroide de la hacienda, tan mal avenido con su perfil de águila y sus trenzas sebosas: la vieja Ludivina tararea con los ojos bien abiertos esa maldita canción que, de darse cuenta, no recordaría y que sin embargo quiere saborear, porque hace mofa del general Juan Nepomuceno Almonte, que primero fue amigo de la casa y compadre del difunto Ireneo Menchaca, el marido de Ludivina (...) (pp.379-380)

La transición entre las dos escenas está explicitada por una marca convencional del tipo «en la misma tarde». Las escenas alternadas dedicadas a los orígenes de Artemio ilustran la « ilusión de continuidad » que puede surgir de un montaje basado sobre la casualidad. Se nos introduce en los últimos vestigios de los Mencheca: don Pedrito, hermano de Atanasio el padre de Artemio, y Ludivina, madre de los anteriores. A través

de ellos se nos ofrecen los sangrientos antecedentes familiares de Artemio, con un abuelo, Ireneo, cacique todopoderoso gracias al apoyo del general Santa Ana, a la expoliación de tierras ajenas y a la mano de obra barata de los negros caribeños, entre los que encontramos a Lunero y su hermana Isabel Cruz. Su hijo mayor Atanasio es un personaje despiadado que le gustaba ir por sus tierras violando a esclavas, de una de las cuales nace Artemio, digno continuador genético de su sangre. Justamente, es el día de su nacimiento cuando el padre mata a la madre, y hubiera asesinado al hijo Artemio si no lo hubieran matado a él antes. Y es unos catorce años después, el 3 de enero de 1903, cuando Artemio recibe su herencia de sangre matando por accidente a su propio tío Pedro. La abuela Ludivina que lleva 35 años encerrada en su casa desde la muerte de Atanasio y la pérdida de sus tierras, está ya dispuesta a reconocer su verdadera sangre corriendo por las venas de aquel niño, para morir, rebelde, ante el nuevo cacique que perseguirá a los dos fugados, Lunero y Artemio. La historia se repite.

Tal y como se puede constatar, Fuentes establece una serie causal coherente, en que acciones simultáneas en el espacio acaban confluyendo. Lo que sucede en ese caso es que se juega y rompe con la lógica del espacio mediante el montaje alternado. Este último nos ofrece una ordenación que propone el montaje sucesivo de acciones ocurridas simultáneamente en distintos espacios, pero entre éstas existe correspondencia temporal y suelen terminar reuniéndose en uno o varios momentos de la línea narrativa. Con este tipo de montaje, el lector entiende que no sólo hay continuidad entre las acciones, sino también simultaneidad. Puede, a través de la casualidad, relacionar mentalmente las dos escenas, lo que genera una tensión creciente que le engancha durante el transcurso de la novela.

Si seguimos el orden en que se nos presentan las memorias que Artemio recupera, íntimamente ligadas a las secuencias del « Yo » y del « Tú », observamos esa causalidad y justificación. En la secuencia 11.<sup>a</sup>, se nos narran sus orígenes cronológicos, que lo son también casuales, pues la injusticia de la muerte de Lunero, la del padre y de la madre, llevan a Artemio, como bien afirma Tejerina-Canal<sup>1</sup>, *“a ser el que es, el personaje corrupto moral, ideológica, social y políticamente, de « ayer » 9 de abril de*

---

<sup>1</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1987), op.cit., p. 123.

*1959 (Tú) y al evidentemente corrupto incluso corporalmente de « hoy » 10 de abril de 1959 (Yo)”.*

En la misma secuencia, una tercera escena se intercala entre paréntesis: la supuesta conversación que la vieja Ludivina y el señor Pedrito mantuvieron años atrás y que, ahora, se superpone a otra conversación que transcurre en el presente narrativo. Veámoslo en el siguiente ejemplo

El señor Pedrito se acarició la barbilla rala y volvió a hablar, ahora en voz alta:

—Mamá, usted no sabe...

La mirada de la vieja heló la voz del hijo.

(—¿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 predieron lumbre a nuestra casa (...) ¿Que a pesar de todo tu hermano se negó a aceptar la disminución y la derrota y siguió siendo Atanasio Menchaca, no allá arriba, lejos del escenario, como tú, sino acá abajo, entre sus siervos, dando la cara al peligro, violando a las mulatas y a las indias y no como tú, seduciendo a las mujeres dispuestas? (...) ¿Que el mismo día que nació su hijo en una choza de negros —como debió nacer, hasta abajo, para demostrar otra vez la fuerza del padre— Atanasio fue...)

En los ojos de Ludivina, el señor Pedrito no adivinó las palabras. La mirada de la vieja, desprendida del rostro gastado, flotó como una ola de mármol sobre el líquido caluroso de la recámara. El hombre de las ropas apretadas no necesitó escuchar la voz de Ludivina.

(—No me reproche usted nada. También soy su hijo... Mi sangre era la misma de Atanasio... entonces, ¿por qué, esa noche? (...) De veras que esa noche... nunca se me ocurrió que yo llevaba cruzando la montura, aunque la culata me golpeaba la rodilla, durante esa cabalgata tan larga, mamá, se lo juro, tan larga...) (pp.389-392)

En este caso el lector tiene a su disposición tránsitos y lee pues la simultaneidad de las dos conversaciones entre la vieja Ludivina y el señor Pedrito gracias a la presencia del signo tipográfico “los paréntesis”. En este ejemplo se yuxtaponen dos conversaciones que se mantienen en diferentes tiempos diegéticos. Podemos ver que el montaje alternado determina las relaciones de coherencia entre una conversación que transcurre en el presente narrativo y otra que provocó su desencadenamiento a partir de la relación causa-efecto. Esto significa que el lector se debe ver involucrado de manera activa para hacer las asociaciones pertinentes y comprender el comportamiento de Ludivina hacia su hijo Pedro.

En suma, la continuidad en *La muerte de Artemio Cruz* se fundamenta en el montaje que, al yuxtaponer escenas simultáneas crea un relato con un espacio y un tiempo coherentes. El lector logra desplazarse por el universo diegético gracias a un montaje alternado y paralelo basados sobre la casualidad. Es decir, una casualidad donde la lógica de los sucesos implica que todo obedezca a una causa-efecto.

#### IV.4.2. Montaje paralelo

La visibilidad del montaje paralelo en *La muerte de Artemio Cruz* se observa en la yuxtaposición de escenas que transcurren en distintos espacios y muy distantes tiempos diegéticos. Sin consideración alguna de coexistencia espacio temporal, establece lazos y relaciones entre diferentes líneas de acción produciendo efectos narrativos.

En la secuencia 8.<sup>a</sup>, episodio de 1934 tenemos un ejemplo de montaje paralelo, donde escenas independientes cronológicamente, se desarrollan simultáneamente originando una asociación de sentidos. Se trata del episodio en que Artemio está con Laura, amiga de Catalina, en su apartamento. (a) La narración base relata esta escena que tiene lugar el 12 de agosto en la ciudad de México, cuando se produce la ruptura entre ellos. (b) Se intercalan cuatro escenas situadas en Nueva York y París, que reproducen los momentos dichosos que vivió la pareja en años anteriores:

(1)

(a) Regresó a la butaca. Volvió a tomar el álbum, lo colocó sobre las rodillas. Werke von Georg Friedrich Händel. (b) Escucharon los dos conciertos en esa sala excesivamente calentada y por casualidad les tocó quedar sentados juntos, escuchar —ella— que él hablaba español y comentaba con su amigo que había demasiada calefacción en la sala. Él le pidió en inglés el programa y ella sonrió y le dijo, en español, que con mucho gusto. Los dos sonrieron. Concerti Grossi, opus 6.

(b) Se dirón cita el mes entrante, cuando ambos deberían llegar a esa ciudad, en ese café de la Rue Caumartin, cerca del Boulevard de Capucines, que él volvería a visitar años después, sin ella, sin poder localizarlo exactamente, deseando volverlo a ver, volver a pedir lo mismo, que localizó como un café de decorado rojo y sepia, con curules romanas y una larga barra de madera rojiza, no un café al aire libre, pero sí abierto, sin puertas. Bebieron menta con agua. Lo volvió a pedir. Ella dijo que septiembre era el mejor mes, fines de septiembre y principios de octubre. El verano indio. El regreso de las vacaciones. Pagó. Ella lo tomó del brazo, riendo, respirando, y atravesaron los patios del Palais Roya (...)

(a) —Lista. (pp.306-307)

En el primer párrafo se intercala la escena del primer encuentro en Nueva York. En el segundo, la de un día en París cuando la pareja visitó el café de la Rue Caumartin, tomó menta con agua, se paseó por los patios del Palais Royal y fue a un restaurante.

(2)

(a) —No. Terminemos el vaso y salimos.

(b) Se detuvieron frente a ese cuadro y ella dijo que le gustaba mucho y siempre venía a verlo porque esos trenes detenidos, ese humo azul, esos caserones azul y ocre del fondo, esas figuras borradas, apenas insinuadas, ese techo horrible, de fierro y vidrios opacos, de la terminal de Saint –Lazarre pintada por Monet le gustaban mucho (...) y el guía especial le dijo que era notable, en treinta años ese cuadro había cuadruplicado su valor, ahora costaba varios miles de dólares, era notable.

(a) É se acercó, se detuvo detrás de ella, acarició el respaldo del sillón y después tocó los hombros de Laura. (p.308)

(3)

(a) —Sí, Catalina. Hasta el jueves.  
—Adiós.

(b) La invitó a bailar y atravesaron los salones de palmeras en maceta del Hotel Plaza y se dirigieron al salón y él la tomó en sus brazos y ella acarició los dedos largos del hombre, tocó el calor de la palma de la mano, reclinó la cabeza contra el hombro de su compañero (...) solos en el salón mirándose, con los dedos, el talle abrazado, girando lentamente, esa falda de holanes, esa falda...

(a) Ella colgó y lo miró a él y esperó. Caminó hacia el sofá de bordados y lo acarició y volvió a mirar al hombre. (pp.310-311)

(4)

(a) —Sin agua, por favor.

(b) Ella le preguntó si no le inquietaba saber hacia dónde miraba, a quién o qué cosa miraba la muchacha que está de pie sobre el columpio, vestida de blanco –de blanco y sombra– con los moños azules a lo largo del vestido; le dijo que algo quedaba siempre fuera del cuadro, porque el mundo representado por el cuadro debía alargarse (...) Detuvieron un taxi. Él extendió sobre las rodillas el mapa del metroplitano y ella fue siguiendo con un dedo la línea roja, la línea verde, tomada de su brazo, con el aliento muy cerca del suyo, diciendo que esos nombres le encantaban, no se cansaba de repetirlos, Richard Lenoir, Ledru-Rollin, Filles du Calvaire...

(a) Le entregó el vaso y volvió a hacer girar el globo de los cielos , a leer los nombres lupus, crater, sagittarius, piscis, horologium, argo avis, libra, serpens. Lo hizo girar, dejando que su dedo rozara la esfera, tocara las frías, lejanas estrellas.

—¿Qué haces?

—Miro el mundo este. (pp.312-313)

La yuxtaposición de los dos niveles narrativos es muy sutil como puede verse en el siguiente pasaje:

Regresó a la butaca. Volvió a tomar el álbum, lo colocó sobre las rodillas. Werke von Georg Friedrich Händel. Escucharon los dos conciertos en esa sala excesivamente calentada (...) (p.306)

El lector no es consciente de que se trata de dos niveles superpuestos hasta que se llega a « Händel ». Hasta aquí la escena se corresponde con el presente narrativo del 12 de agosto y a partir de « Escucharon » comienza la escena en la que se narra el primer encuentro de la pareja en Nueva York.

La simultaneidad aquí, y en todo el episodio no es legible sólo a través de un montaje paralelo basado sobre la casualidad. Para que exista un sentido, el lector debe yuxtaponer las acciones que constituyen el episodio. Acciones que se hacen simultáneas por medio de la intercalación de fragmentos pertenecientes alternadamente a cada una de ellas, a fin de que surja un significado de su confrontación: Artemio conversando con Laura en su casa, recuerda aquella temporada que pasaron en Nueva York y París, los conciertos, las visitas a los museos. Laura recibe una llamada de Catalina y las dos mujeres hablan de un sofá bordado que Catalina quiere comprar para adornar su vestíbulo. Artemio y Laura toman copas y departen largo y tendido sobre su mujer, su relación y París. Laura le da a entender que debe decidir entre ella y Catalina, pero Artemio no está de acuerdo y prefiere seguir así, como han sido hasta ahora (el porqué del termino de la relación entre Artemio y Laura).

Lo importante del episodio es que activa nuestro pensamiento y promueve nuestros sentimientos, pero eso no ocurre tal cual, sino que es menester sistematizarlo a partir de una serie de hechos encadenados en relación de causa-efecto, desarrollados en un lugar, un tiempo y un espacio. Todo ello requiere una atención especial por parte de un receptor inmanente en la novela para establecer la relación entre estos hechos temporalmente simultáneos.

#### IV.5. Montaje, narración y recepción

En una entrevista con Emmanuel Carballo, escritor, ensayista, crítico literario y periodista mexicano, Fuentes<sup>1</sup> resume de esta manera la historia que narra en *La muerte de Artemio Cruz*:

Se relatan aquí las doce horas de agonía de este viejo que muere de infarto al mesenterio, mal que los médicos no descubren sino hasta el último momento. En el transcurso de estas doce horas se interpolan los doce días que él considera definitivos en su vida. Hay un tercer elemento, el subconsciente, especie de virgilio que lo guía por los doce círculos de su infierno, y que es la otra cara de su espejo, la otra mitad de Artemio Cruz: es el *Tú* que habla en futuro. Es el subconsciente que se aferra un porvenir que el *Yo* –el viejo moribundo– no alcanzará a conocer. El viejo *Yo* es el presente, en tanto el *Él* rescata el pasado de Artemio Cruz. Se trata de un diálogo de espejos entre las tres personas, entre los tres tiempos que forman la vida de este personaje duro y enajenado. En su agonía, Artemio trata de reconquistar, por medio de la memoria, sus doce días definitivos, días que son, en realidad, doce opiniones. Su biografía espiritual es más importante que su biografía física. Las negativas, las traiciones, las elecciones, las presiones a las que su espíritu se somete lo empujan al mundo de los objetos, en el cual él es un objeto más. En el tiempo presente de la novela, Artemio es un hombre sin libertad: la ha agotado a fuerza de elegir. Bueno o malo, al lector toca decidirlo.

“Bueno o malo, al lector toca decidirlo”, tras desplegar un esfuerzo organizado para restaurar el ejercicio del montaje, y presentar así una narración lógicamente coordinada.

Dentro del esquema expuesto por Fuentes, se corrobora que la composición de la novela es de suma complejidad, y que implica directamente al lector. Con estas dificultades técnicas y estilísticas, llega lo que Castellet denomina “*la hora del lector*”, el momento en que éste ya no se puede limitarse a ser un receptor pasivo sino que participe plenamente en la reelaboración de la obra de arte. Tal como lo hace notar el escritor y ensayista mexicano José Emilio Pacheco<sup>2</sup>, este receptor tiene que “*convertirse, o casi, en el coautor de una novela donde ya nada se le explica, donde ninguna dificultad se le franquea, y para el cabal entendimiento y el goce mismo de la lectura está sólo confiado a sus propios recursos*”. Y es lo que *La muerte de Artemio Cruz* exige de su lector; estar abierto a nuevas formas de lectura que demandan mayor compromiso y participación.

---

<sup>1</sup> Cit. Pacheco, José Emilio, op.cit., p. 19.

<sup>2</sup> Ibid., p. 19.

Con claridad sintética, Pacheco<sup>1</sup> nos dice qué piensa de la ingeniosa y complicada composición de la novela:

Edificada mediante planos que se oponen o complementan, los fragmentos de intenso lirismo conviven con aquellos estrictamente narrativos: relatos de los pasados días del protagonista, que tienen valor propio y adquieren unidad al encadenarse en la visión total del personaje y de la sociedad en que ha medrado. La tesitura poética (épica y lírica) de numerosas páginas rompen con estruendo los preceptos que guarda la novela tradicional. De allí que exija del lector una atención constante y un esfuerzo por seguir toda las claves que se le dan en medio de la brillante marea de imágenes, de la invasión de ritmo que es la prosa de Fuentes .

En la misma cita, Pacheco pone en relación la perspectiva de la lectura y establece que esta novela concebida dinámicamente, consiste en un proceso de ordenar imágenes en la mente del lector: “*De allí que exija del lector una atención constante y un esfuerzo por seguir toda las claves que se le dan en medio de la brillante marea de imágenes, de la invasión de ritmo que es la prosa de Fuentes*”.

Como hemos visto, el carácter narrativo de *La muerte de Artemio Cruz* se relaciona estrechamente con el montaje, como procedimiento de articulación y configuración del relato. Sus categorías estructurales aparecen constantemente distorsionadas, y su escritor pretende que “*el lector deje de ser un ente pasivo que recibe simplemente una historia cómodamente sentado en su sillón para convertirse en un verdadero co-creador de rayuelas narrativas*”, comenta Ordiz Vázquez<sup>2</sup>. Un co-creador que ordena y yuxtapone los distintos fragmentos que componen el relato en una construcción-montaje.

Recopilando los fragmentos, el lector finalmente se da cuenta que Artemio, es el hijo ilegítimo del propietario y señor de una plantación en Vera Cruz, Anastasio Menchaca, y una servienta mulata, Isabel Cruz. Perdió a su madre al nacer, y como nadie pareciera preocuparse por el destino del recién nacido, lo tomó para sí su tío Lunero. Creció con él en una choza hasta los doce años, llevando a duras penas una existencia precaria. Por aquel entonces, las tierras mexicanas se repartían continuamente y los dueños se cambiaban, pero sin beneficiar a los pobres. Para uno u otro amo, éstos seguían siendo

---

<sup>1</sup> Pacheco, José Emilio, op.cit., p. 19.

<sup>2</sup> Ordiz Vázquez, Francisco Javier, op.cit., p. 56.

los explotados, los oprimidos por un sistema que los condenaba a la miseria y la esclavitud. Lunero es llamado por el nuevo cacique para trabajar lejos. Él no podía negarse pues es un mulato esclavo, pero tampoco se sentía bien abandonando a su suerte al niño. Artemio creía que los responsables de la marcha de su tío son los de la Casa Grande, los Menchaca. Tomó camino hacia la casa en donde vivían su abuela Ludivina y su tío don Pedro, agarró una escopeta y disparó en la cara a Pedro Menchaca matándolo. El mulato y el muchacho escaparon del lugar y, en su huida, una bala dio muerte a Lunero, y Artemio se quedó solo para siempre, solo para tomar las riendas de su vida. Empezó la ruta hacia México, lleno de ira, dejando Vera Cruz en donde quedó un recuerdo puro, el de Lunero, su salvador y educador, pero también el fantasma del primer asesinato.

Siendo joven, Artemio se enroló en el ejército y luchó en la Revolución Mexicana. Durante la contienda bélica, conoció a Regina, la única mujer que podía haber traído orden en su vida, pero también a algunas personas que resultaron de mucho provecho para él. El más importante fue Gonzalo Bernal, con quien estuvo en el calabozo esperando la hora de su fusilamiento. Para salvar su vida, Artemio se vio obligado a cometer un acto de traición contra sus compañeros de celda. Antes de ser ejecutado, Gonzalo le reveló que pertenecía a una familia acaudalada de Puebla. Una vez liberado, Artemio se puso en camino para encontrar a los Bernal, logrando el matrimonio con Catalina, la hermana de Gonzalo y el control de los negocios de la familia. Se convirtió en un rico y potentado hacendado que tenía bajo su dominio tanto a los antiguos terratenientes de la comarca, como a los campesinos que aspiraban a la posesión de tierras. A partir de aquel momento, su ascensión política y financiera no se detuvo. Apoyándose en su falso prestigio y ardid, se transformó definitivamente en un hombre oportunista, orgulloso y desprovisto de escrúpulos quien, en calidad de prestanombres al servicio de propietarios ilícitos y especuladores, contribuyó a empobrecer a su propio país, saciándose así con el dinero que le aportaban los capitalistas extranjeros.

Ahora bien, el poderoso imperio que edificó Artemio y el éxito político suyo se consiguieron en detrimento de su vida personal y familiar. Nunca pudo ganar el amor de su mujer, y ni siquiera logró el cariño de su hija Teresa, que lo desdeña sin disimulo. Y lo peor de todo, Lorenzo, su hijo, en el que podía encontrar su supervivencia, murió en

la Guerra Civil Española. Lorenzo, ese héroe al que le inculcó la idea de una acción revolucionaria auténtica y pura, el que mereció todo su afecto y estima, pero que se lo arrebató la guerra. Tras la muerte de su hijo, Artemio se desmoronó. Hasta el fin de sus días, que ya eran contados, no le quedaba más que seguir amasando fortuna, esperando su muerte.

Esta historia presentada de manera fragmentada se coordina con un montaje al servicio de la narración, un montaje que gobierna la organización de sus fragmentos o la combinación de éstos ya sea yuxtaponiéndolos o conectándolos. Artemio, agonizante, delira y en su febriciente final recuerda su pasado, particularmente aquellos momentos de su vida en los cuales tuvo que elegir y decidir el sentido de su existencia. Con la superposición de los fragmentos de estos recuerdos, la novela se caracteriza por ser una narración en donde el lector se debe ver involucrado de manera activa, una narración compleja que sólo se entrega al lector después de cierto ejercicio de co-participación con el autor, y con el narrador.

Ciertamente, con *La muerte de Artemio Cruz*, Fuentes muestra un nuevo estilo de narración que implica al lector. El autor mexicano modificó profundamente los términos de estructuración de la novela. “*El mundo de Carlos Fuentes*”, sugiere nítidamente Passafari<sup>1</sup>, “*es amplio y profundo, la tentativa renovadora audaz y las armas empleadas certeras y rigurosas: barroquismo a lo Faulkner; fluir de la conciencia, montaje y multiplicidad de planos a lo Joyce y manejo del tiempo a lo Carpentier*”. La comprensión del texto cuenta absolutamente con la participación del lector en la construcción del personaje y su historia, en un contexto histórico-social bien definido. De este modo, y como bien sostiene De la Fuente<sup>2</sup>, “*El lector deja de ser pasivo y pasa a participar activamente de la lectura de un texto en el que las técnicas no hacen más que reflejar el complejo y contradictorio mundo en que se sustenta*”. Fuentes imita la técnica cinematográfica del montaje con el fin de expresar una visión distorsionada de la realidad, realidad que se ha visto fragmentada y contaminada por la traición de los ideales de la Revolución Mexicana.

---

<sup>1</sup> Passafari, Carla, op.cit., p. 148.

<sup>2</sup> De la Fuente, José Luis, op.cit., p. 14.

#### IV.6. Montaje y distorsión de la realidad

Lo indudable, lo que el lector de *La muerte de Artemio Cruz* puede constatar de inmediato, es que el texto declara y precisa la preocupación de su autor por la consecución de una auténtica realidad por medio de la conquista de un lenguaje propio y de nuevas técnicas narrativas.

Para destacar la importancia que tiene el proceso de renovación dentro de *La muerte de Artemio Cruz*, nada mejor que citar palabras del propio Fuentes<sup>1</sup>:

La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico, Cabrera Infante y otros nos indican dos cosas. Primero, que si en América Latina las obras literarias se contentan con reflejar o justificar el orden establecido, serán anacrónicas, inútiles. Nuestras obras deben ser de desorden: es decir, de un orden posible, contrario al actual. Segundo, que las burguesías de América Latina quisieran una literatura sublimante, que las salvase de la vulgaridad y las otorgase un aura “esencial”, permanente, inmóvil. Nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega el orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la ambigüedad; de la pluralidad de significados: de la apertura.

Estos elementos se cumplen ampliamente en nuestra obra. Su lenguaje de la alarma, su renovación y su desorden se ponen al servicio de una literatura revolucionaria, que pretende usar la ficción como instrumento para presentar una aguda crítica del México contemporáneo. *La muerte de Artemio Cruz* no se contenta con reflejar o justificar el orden establecido, ya que “*la revolución permanente es la conquista diaria del margen excéntrico de la verdad, la creación y el desorden que podemos oponer al orden ortodoxo*”, según Fuentes<sup>2</sup> manifiesta. Ese desorden que es finalmente el reflejo directo de la aparente condición caótica de la realidad mexicana.

En *La muerte Artemio Cruz* Fuentes dictamina la muerte del realismo tradicional. En el cine encuentra los recursos técnicos que necesita para superar las limitaciones de la novela de la Revolución, y con ellos ofrece una visión profunda del México contemporáneo: una visión que revela el auténtico rostro del país, marcado por la

---

<sup>1</sup> Cit. Befumo, Delia Litiana y Calabrese, Elisat, op.cit., p.57.

<sup>2</sup> Cit. « El encierro del ser. La aventura mítica: riesgo, apertura y libertad » (1988), en *Carlos Fuentes. Premio « Miguel de Cervantes » 1987*, Barcelona, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura, p. 25.

corrupción y la pérdida de los ideales revolucionarios. El escritor y crítico literario chileno, Fernando Alegría<sup>1</sup> es muy claro al respecto:

En “La muerte de Artemio Cruz” los límites de la técnica y las proyecciones de su pensamiento social alcanzan un sólido equilibrio. Lo que fue experimental simultaneidad de planos en “La región más transparente” es ahora nítida teoría del tiempo aplicada a la estructura novelesca: Fuentes establece un balance psicológico de las unidades de tiempo y, superando la cronología convencional, logra dar a través de un personaje la visión panorámica de la sociedad mexicana de su época.

Dejando de lado los procedimientos envejecidos o inútiles y desmantelando los viejos esquemas de índole sociopolítica, Fuentes cumple una función revolucionaria, y a la vez pasa revista al tumulto revolucionario.

En palabras de Passafari<sup>2</sup>, “*Fuentes contagia al lector su propia angustia frente a los problemas de México; frente a los problemas que debió solucionar la Revolución y no lo hizo y dio, por eso mismo, origen a males más serios*”. Pero no se detiene únicamente en exponer esos problemas; trata de socavar, con el uso de un cinematografismo de los procedimientos narrativos. Mediante una estructura compleja basada en el montaje, Fuentes realiza una revisión crítica y profunda de la Historia de México en su periodo más complejo.

Estructurando su obra de este modo; superponiendo planos y secuencias narrativas, intercalando distintas escenas, trastocando el orden narrativo, fragmentando el relato con saltos temporales y postulando diferentes narradores o un narrador en varias formas o actitudes, el autor mexicano trata de hacer un retrato más fiel y más verdadero de su país: el México que se ve como disgregado, roto en pedazos.

El verdadero México retratado a través del punto de vista de Artemio, es un México dictatorial, corrompido por intereses económicos y políticos. Un México dominado por los poderosos en beneficio propio (Artemio) y tolerados por la

---

<sup>1</sup> Cit. Passafari, Carla, op.cit., p. 148.

<sup>2</sup> Ibid., p. 144.

indiferente clase adinerada (Catalina), mientras las masas permanecen sumidas a la pobreza, la humillación y el engaño.

Efectivamente y como lo hemos comentado en apartados anteriores, a través del punto de vista de Artemio, Fuentes no trata en absoluto de narrar la historia de una persona, sino invocar las pulsiones secretas y violentas que deja adivinar la evolución de México. “*mediante esa visión de la consciencia e inconsciencia del protagonista y de su mundo*”, escribe Tejerina-Canal<sup>1</sup>, “*nos trata de mostrar una visión completa del protagonista individual, social e histórico: Artemio-México*”.

De ahí Fuentes retrata y critica los logros del proceso revolucionario presentando a Artemio, un hijo de la *chingada* que se corrompe al mismo ritmo de la Revolución, concediéndole el carácter de alegoría, a través de la cual se representa el nuevo sistema político mexicano. Es, a fin de cuentas lo que algunos críticos han dado a llamar “una radiografía de la Historia de México” o bien lo que Max Aub<sup>2</sup> define como “*una reflexión acerca de las virtudes y defectos del sismo que dio a México su nueva fisonomía y por lo general critican a los revolucionarios y no a la Revolución*”.

Es preciso señalar que Fuentes se preocupa no sólo de dar a México su nueva fisonomía, sino dejar al descubierto todo el proceso de gestación y desarrollo que lo hace posible. Es decir, las nuevas posibilidades expresivas que acercan la novela al montaje cinematográfico en la necesidad de mostrar una imagen de la realidad que nos dice cómo es, pero también cómo podría ser.

El montaje como técnica narrativa produce una organización desordenada que constituye el reflejo de este México contemporáneo, el México corrupto que el escritor critica demoledoramente a través de su personaje. “*El encumbramiento de Artemio Cruz es un signo evidente de las irregularidades sociales, políticas y*

---

<sup>1</sup> Tejerina-Canal, Santiago (1990), op.cit., p. 125.

<sup>2</sup> Cit. Colchero Garrido, María Teresa, op.cit., p. 100.

*económicas que aquejan al país, ya que con dinero se pudren instituciones, se prostituyen actividades y se compran conciencias”*, sentencia Passafari<sup>1</sup>.

Artemio, entre todas las opciones que puede elegir, siempre opta por la que le propicia encumbrarse más, a pesar de que ello supone la traición en las cosas más nobles:

Encenderás un cigarrillo a pesar de las advertencias del médico, y le repetirás a Padilla los pasos que integraron esa riqueza. Péstamos a corto plazo y alto interés a los campesinos del estado de Puebla, al terminar la revolución; adquisición de terrenos cercanos a la ciudad de Puebla, previendo su crecimiento; gracias a una amistosa intervención del presidente en turno, terrenos para fraccionamientos en la ciudad de México; adquisición del diario metropolitano; compra de acciones mineras y creación de empresas mixtas mexicano-norteamericanas en las que tú figuraste como hombre de paja para cumplir con la ley; hombre de confianza de los inversionistas norteamericanos; intermediario entre Chicago, Nueva York y el gobierno de México; manejo de la bolsa de valores para inflarlos, deprimirlos, vender, comprar a tu gusto y utilidad; juajay consolidación definitiva con el presidente alemán: adquisición de terrenos ejidales arrebatados a los campesinos para proyectar nuevos fraccionamientos en ciudades del interior, concesiones de explotación maderera. Sí –suspirarás y le pedirás un fósforo a Padilla-, veinte años de confianza, de paz social, de colaboración de clases; veinte años de progreso, después de la demagogia de Lázaro Cárdenas, veinte años de protección a los intereses de la empresa, de líderes sumisos, de huelgas rotas. (pp.121-123)

Así pues, como íbamos diciendo, la propia vida de Artemio es un espejo de su país. La novela no se limita a dar una visión de la psique del propio protagonista sino una reflexión sobre la desintegración de un momento histórico. Artemio es un ente individual e histórico, es él mismo y es México. Esta radiografía de la Historia de México se fundamenta en un proyecto estético. Fuentes se sirve de la técnica del montaje para intentar expresar esa visión distorsionada de México y llegar a testimoniar su verdad.

En resumen, las formas expresivas esbozadas en este capítulo dan cuenta de un empeño en Fuentes por escaparse del realismo tradicional y por manipular el interés narrativo mediante el montaje cinematográfico. Esta técnica es una estrategia que aquí puede identificarse como la utilización de la fragmentación discursiva, las distorsiones cronotópicas, la pluralidad y superposición de planos narrativos, el

---

<sup>1</sup> Passafari, Carla, op.cit., p. 143.

entrecruzamiento de varias fuentes de pensamiento o diálogo, la simultaneidad de acciones y los desplazamientos de la enunciación para mostrar un entendimiento y una propuesta acerca del México contemporáneo. A lo largo de este proceso, el lector permanece alerta enfrentándose a obstáculos y superándolos de diversas maneras, construyendo una interpretación para la historia de Artemio, y demostrando cómo el montaje se convierte en una herramienta al servicio de la representación de una auténtica realidad.

## CONCLUSIÓN

A lo largo de esta tesis hemos pretendido estudiar el uso del montaje cinematográfico como mecanismo de producción literaria. Partiendo del propósito inicial de emplear como material de estudio *La muerte de Artemio Cruz*, una de las obras más representativas de Carlos Fuentes y un punto culminante en la línea de los influjos del cine en la narrativa mexicana, hemos tratado de ofrecer un análisis pormenorizado del texto donde dejamos constancia de los diversos recursos de montaje por los que se articula y se configura el mismo.

En el primer capítulo, hemos indagado en las relaciones entre la literatura y el cine. Indagación fructífera que nos ha revelado la intensa conexión que hay entre los dos medios artísticos. Hemos recalcado que las relaciones entre la literatura y el cine han sido tan complejas y variadas como fluctuantes y conflictivas, y que se han establecido desde el mismo momento de la aparición del cinematógrafo a finales del siglo XX. Si, como es patente, desde la invención del cine se observa la estrecha relación que el nuevo medio de expresión mantiene con el antiguo literario, no será de extrañar que también, a partir de entonces, se haya producido una divergencia de puntos de vista acerca del modo en que tal conexión se establece. Hemos señalado que, principalmente, han sido los propios escritores quienes han alzado la voz en continuas polémicas sobre el asunto, con opiniones a favor y en contra de la contaminación y vínculo entre ambas artes. Hemos resaltado que parte de la desconfianza hacia el nuevo arte vendría por el posible influjo corruptor que el cine podría ejercer sobre la literatura y por el temor de los escritores a que el séptimo arte se apropiara de zonas tradicionalmente reservadas a la literatura. Pero, si bien las posturas varían, encontramos no pocos ejemplos de escritores que se han acercado al cine al igual que muchos cineastas lo han hecho con la literatura, siempre con la intención de aprovechar las experiencias de estas dos formas expresivas.

A pesar de todos los puntos de enfrentamiento que habrían existido entre el cine y la literatura, el estudio de las conexiones, desde una perspectiva comparatista, posee una evidente tradición a lo largo de los años que conforman la historia del séptimo arte. Hemos juzgado necesario explicar esa tradición a fin de manifestar los modos de evolución mediante los cuales han ido cambiando las imbricaciones entre uno y otro medio. Resumiendo los distintos enfoques analíticos para abordar el cine, nos hemos dado cuenta de que con el montaje -del que se ha apropiado la literatura apoyándose en sus recursos- nace la posibilidad de articular el cine. Es la operación que lo caracteriza en su especificidad.

Hemos visto, asimismo, que los rasgos convergentes y divergentes entre cine y literatura han dado mucho que hablar y discutir desde los orígenes de aquel. Hemos indicado que la narración literaria y fílmica tiene en común la narratividad como rasgo definitorio esencial, y que la diferencia más obvia que las desune es su modo expresivo. Aunque no todos los autores coinciden en lo referente a las características del cine, sí que hemos apreciado una cierta homogeneización de las ideas al respecto. La primera de las cuestiones, y más fundamental, es que el signo icónico no es el único componente del discurso fílmico, también el signo lingüístico, la música y los ruidos intervienen junto con la imagen en su articulación. Esta heterogeneidad de sus materias de expresión supone una divergencia sustancial respecto al discurso literario, que es exclusivamente verbal, y a partir de ésta subyacen tantas otras que acercan y a la vez separan ambas artes.

A propósito del lenguaje cinematográfico, planteado como punto de partida de toda reflexión sobre sus relaciones con el lenguaje literario, nos ha parecido indispensable e importante subrayar el principal marco de referencia para su establecimiento. Hemos manifestado que el lenguaje cinematográfico se ha creado a imagen del lenguaje literario, y que la narrativa fílmica, como la conocemos en la actualidad, parte de David Wark Griffith, que como él mismo apunta, ha estado influido por el escritor inglés Charles Dickens. El conocido como el padre del cine moderno ha instituido el dogma cinematográfico basado, en formulas narrativas heredadas de la novela decimonónica.

Estas fórmulas han sido adaptadas a un arte completamente nuevo, que cuenta con un lenguaje propio y específico.

Mediante el estudio de las relaciones entre la literatura y el cine, hemos comprobado que sí existe una influencia recíproca entre las dos artes. Ambas han establecido una fructuosa y profunda interacción, siendo la novela el modelo que ha determinado la génesis y evolución del relato fílmico; pero también el cinematógrafo ha dejado su huella en una variedad de textos literarios poniendo a la disposición de sus autores una pluralidad de técnicas y temas.

Otra constatación que hemos podido hacer es que los problemas más complejos en cuanto al estudio de las relaciones entre cine y literatura se hallan cuando se trata de plantear la incidencia de los procedimientos cinematográficos en los textos literarios. Muchos son los teóricos que afirman la presencia de técnicas consideradas como fílmicas dentro de obras literarias muy anteriores a la propia invención del cinematógrafo. De este modo, explorar los procedimientos cinematográficos en la novelística nos ha permitido corroborar que el antecesor imprescindible para la existencia del cine es la literatura. Hemos aprendido que el séptimo arte ha tomado prestadas ciertas construcciones literarias para desarrollarlas y dotarlas de un nuevo significado y expresión. Es el caso del cineasta estadounidense Griffith quien ha encontrado en Dickens la idea del montaje en paralelo.

A pesar de estas cuestiones, hemos dejado claro que el cine ha materializado las transformaciones más importantes del siglo XX en la historia de la narrativa literaria, tanto en su estructura como en su estilo. *La muerte de Artemio Cruz* es una muestra representativa de esta narrativa en donde el escritor trata el mundo cinematográfico en su prosa, tanto desde el punto de vista formal como temático.

En el segundo capítulo, hemos intentado reflexionar sobre lo que es montaje y aportar un entendimiento sobre éste con el fin de determinar sus rasgos característicos que definen la forma en que el autor de *La muerte de Artemio Cruz* cuenta aquel que quiere transmitir al lector. Examinándolo con detalle y minuciosidad, hemos descubierto que

montar una película es mucho más que ensamblar una serie de imágenes según una planificación preestablecida. Montar una película es dotar de un sentido a las imágenes filmadas; es dar sentido a la visión que el director tiene de lo que va a ser el resultado final desde que escribe, coescribe o lo que cuenta el guión de su película.

Recorrer las principales formalizaciones teóricas del montaje que han realizado los autores más relevantes ha sido de gran utilidad para pensar sobre las diferentes posturas que se han aproximado al montaje, desde los intentos de dar cuenta de forma total y definitiva a la pregunta “¿qué es el montaje?” hasta el paso a preguntas más precisas y concretas que hacen hincapié en cuestiones puntuales y aspectos parciales del montaje. A la luz de los planteamientos teóricos de Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein, André Bazin, Jean Mitry, Jacques Aumont y Marcel Martin hemos podido acercarnos a las distintas facetas de este fenómeno cinematográfico en toda su extensión. Todos dan a conocer con certeza empírica que el proceso de montaje es algo más que un recurso para narrar una historia en continuidad, extienden su utilización a otras funciones con efectos sintácticos, de sentido, rítmicos y plásticos.

Sobre la base de las propuestas teóricas, hemos dado validez definitiva a que el concepto de montaje va más allá de entenderlo como la simple operación de juntar varios trozos de película según un orden cronológico. El montaje cumple diversas funciones: crear espacios y dar sentido narrativo a unas imágenes en relación a otras, manipular el tiempo usando elipsis temporal o saltos en el tiempo, crear relaciones ideológicas entre imágenes (relaciones de analogía, contraste y causa-efecto) y crear un ritmo en la sucesión de los planos.

Teniendo en cuenta las funciones del montaje, hemos considerado posible sintetizar sus tipos en tres categorías principales: el montaje *narrativo* que tiene como objeto narrar una acción, desarrollar un conjunto de hechos; el montaje *ideológico* que busca un sentido más intelectual, intenta mostrar ciertas relaciones y organizar significados que no son obvios; el montaje *rítmico* que tiende a crear una tonalidad general de orden estético y psicológico. Hemos empleado este esquema tripartito según el énfasis que las

distintas teorías han hecho en el montaje, pero sin tomarlo como un modelo absoluto y totalmente homogéneo.

El reflexionar sobre el montaje, sus características, métodos, funciones y objetivos, nos ha llevado a insistir en que el montaje, más allá del ámbito estrictamente técnico, es innegablemente una de las técnicas cinematográficas más importantes, uno de los pilares del proceso de creación de una película. Hemos demostrado que lo decisivo del montaje, lo que lo convierte en la verdadera esencia del cine, es que es la técnica esencial que usa el cineasta para construir sentidos, transmitir emociones e hilvanar un relato.

En el tercer capítulo, hemos llevado a cabo un análisis exhaustivo de *La muerte de Artemio Cruz* poniendo especial interés en explorar su naturaleza visual y fílmica. Hemos estimado que estudiar la obra sólo desde la perspectiva literaria constituye una importante pero insuficiente visión que exige ser acompañada necesariamente de la otra perspectiva que acompaña al texto de Fuentes: la cinematográfica. Antes de ahondar en *La muerte de Artemio Cruz*, hemos expuesto el marco literario para ponernos en antecedentes y situarnos en el momento literario e histórico en que esta novela ha sido publicada. Con influencias de los renovadores europeos y estadounidenses de primera mitad del siglo XX, Fuentes ha sido uno de los principales representantes de “Boom” sobre todo con sus obras *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*. También se destaca por su empeño de profundizar en la idiosincrasia de su país, teniendo en cuenta los valores históricos y culturales. Esta profundización tendrá como objetivo elemental llegar adonde la investigación histórica no puede alcanzar. La literatura será, por tanto, un modo certero de aproximarse a la realidad de un pueblo que le haga ver en qué aspectos debe evolucionar, modernizarse, y qué valores propios ha de seguir cultivando. Hemos evidenciado que en *La muerte de Artemio Cruz*, Fuentes conjunta dos objetivos: por un lado, usa un tema mexicano y revolucionario para vincularse con la realidad social de su país; por el otro, experimenta innovaciones de la narrativa vanguardista.

Para lograr tener una visión más completa de la obra, hemos ofrecido un compendio de las opiniones más relevantes acerca de *La muerte de Artemio Cruz*. Lo que hemos

concluido es que, todos, escritores y críticos, parecen estar de acuerdo en que si algo sobresale en esta novela es la parte técnica. En ella el empleo de técnicas narrativas modernas, reproducidas de las del cine le otorga interés y complejidad a un tema tratado frecuentemente con estilo documental; Fuentes conjuga con acierto la ingeniosa y complicada manera de narrar los sucesos con la revisión crítica y profunda de los logros de la Revolución Mexicana.

Nos ha sido necesario establecer un primer análisis de los niveles de estructuración de la historia. Una primera aproximación al modo narrativo con que se hace perceptible el mundo de *La muerte de Artemio Cruz*, nos ha permitido alguna vía de acceso a la comprensión de la obra. Viejo, rico y poderoso a la hora de su muerte, Fuentes narra la agonía de Artemio Cruz evocando en ella episodios de su vida mediante el empleo riguroso y sistemático del « Yo », el « Tú » y el « Él ». Así surge la distintiva ordenación de las secuencias o los capítulos propiamente dichos de la narración: un « Yo » que representa, en tiempo presente, el monólogo interior del antiguo revolucionario; « Yo » que luego se convierte en « Tú » y, que corresponde a su subconsciente instruyendo al moribundo acerca del futuro de sus elucubraciones mentales; « Tú » que a su vez se transforma en « Él », recuerda la historia pasada. Estas narraciones en primera, segunda y tercera persona forman una especie de triadas que se van repitiendo a lo largo de las páginas de la novela y, a través de las cuales Fuentes juzga a todo el proceso revolucionario, a todo un país. Dentro de esta estructura trina, el autor propone una visión desalentadora del México contemporáneo: una visión que revela el auténtico rostro del país, marcado por la corrupción o la pérdida de los ideales revolucionarios. Y los pivotes sobre los que descansa esta nueva y dolorosa crítica dirigida contra los hombres que han traicionado a la Revolución, son personajes cuyo denominador común es el juego de máscaras. En este juego, Artemio Cruz –el emblema de la promesa y el fracaso de la historia mexicana moderna– y los otros participantes se esconden tras la máscara: la imagen falsa que cada uno quiere que los demás vean. Pero, gracias a este enmascararse, Fuentes desenmascara la verdad de los hechos: la Revolución, que crea un nuevo sistema de orden, que crea también a sus representantes.

El bosquejar de aspectos de su biografía que resultan relevantes desde el punto de vista de una consideración cinematográfica, ha sido de utilidad para conocer más a Fuentes,

para descifrar algunas claves de su obra. La sugerencia de hablar de unos meros apuntes biográficos para referirse a *La muerte de Artemio Cruz* nos ha dado no sólo una idea de la devoción que siente el autor por el cine, sino también otros elementos complementarios que convierten la novela en lo que se dio en llamar la “novela cinematográfica”. Hemos captado que la influencia del cinematógrafo en la vida y en la obra de Fuentes es profunda y significativa. No sólo es un asiduo espectador de cintas cinematográficas, sino que es un observador agudo de las técnicas fílmicas, así como un partícipe activo de la producción de películas.

Dentro de las influencias cinematográficas en Fuentes, hemos anotado, de manera especial, la influencia de los grandes directores de la historia del cine, especialmente del director de cine estadounidense Orson Welles. Hemos descubierto que la creación de *La muerte de Artemio Cruz* se cimenta a partir de una relación intertextual con su película *Ciudadano Kane*. La relación que se encuentra entre ambas obras, no solamente está ligada al hecho de que el autor sea un cinéfilo apasionado, sino además hay un propósito paralelo a la acción misma de la novela y a la presentación y el desarrollo de su protagonista. Fuentes ha establecido una correlación entre Artemio Cruz y Charles Foster Kane. Asimismo, ha tomado escenas de la película y las ha traspuesto narrativamente en su novela.

Hemos registrado que la relación entre *La muerte de Artemio Cruz* y el cine se muestra también en el aspecto visual. En este sentido, la capacidad de Fuentes es prodigiosa. Al relatar sus escenas crea la impresión de que el centro de visión está dada a través del lente de una cámara que se mueve por el escenario. Nos describe las acciones con gran meticulosidad y expresividad, utilizando la palabra como si del objetivo de una cámara se tratase; todo está descrito de manera que avanzamos de la mano de Fuentes por el escenario y vemos, oímos, imaginamos y nos movemos con él. Hemos observado que al igual que la cámara, la narración se detiene en objetos, a veces distantes, los engrandece y presenta en sus más mínimos detalles. Con este detallismo, el autor busca crear el ambiente oportuno para expresar las sensaciones y sentimientos que quiere evocar. Otras veces el lente cambia de ángulo, se hace más abierto y engloba un campo de visión muy amplio. Iguales cambios se hacen con el ritmo narrativo que a veces se acelera y otras se hace más lento.

Al hacer una reseña de la película *Ciudadano Kane*, hemos deducido que ésta constituye probablemente el impacto estético de mayor influencia que haya tenido en la vida de Fuentes. No sólo le ha impresionado temáticamente, sino también técnicamente con su manera innovadora de interpretar el tiempo. Tal como la película, la organización temporal de la novela no está supeditada al eje temporal sino que son sucesos que se van entretejiendo entre sí de manera aleatoria. Para realizar saltos en el tiempo, el cineasta usa procedimientos como el montaje, el *flashback* el *fade-out*; cada una de estas técnicas halla su equivalente en el texto literario. Fuentes utiliza las secuencias en segunda persona como *fade-out* que marcan las transiciones entre el presente inmediato y el pasado. Las secuencias en tercera persona que siguen las transiciones son semejantes a los *flashbacks* fílmicos.

Nuestra tesis tiene su epicentro en la obra de uno de los mayores impulsores del cambio de la literatura hispanoamericana contemporánea. Estudiándola, hemos mostrado que el cine no es ajeno a dicho cambio. *La muerte de Artemio Cruz* se encuentra directamente influenciada por el lenguaje cinematográfico y por la cultura de cinéfilo propia de su autor. En ella, una de las características más dominantes y consistentes es el uso que se hace del montaje cinematográfico. Para él que se autodenomina “un cinéfilo empedernido” o incluso “un cineadicto enfermizo”, el cine fue una pasión tan intensa que lo envolvió totalmente en su influjo. Hemos reparado en que esta influencia es tan profunda como para modificar su proceso creativo. Condicionado por su pasión e intención innovadora en las técnicas narrativas, el autor fundamenta su experimentación en el cinematógrafo.

Es en estas dos oportunas consideraciones donde nos hemos profundizado, en el cuarto capítulo, para desvelar por qué el montaje está incluido en *La muerte de Artemio Cruz* y cuál es su función dentro de la obra. Si el cine provocó en Fuentes los de admiración y encantamiento, le ayudó también a bucear en su interior y extraer de él un mayor potencial narrativo, y es lo que ocurre con *La muerte de Artemio Cruz*. Su conexión con el mundo de la imagen deja marcas en la novela: la presentación fragmentada de la historia, el carácter organizador del relato, los variables puntos de vista, la construcción simultánea, el juego con el tiempo narrativo o el manejo del *flashback*, el *flashforward*

y el *fade-out* son recursos de montaje que Fuentes aprende del cine y que le sirven para cuestionar la linealidad narrativa y la estética realista. Usando la técnica del montaje, el escritor impulsa la narración de formas totalmente nuevas, rupturistas, que se apartan de modo sustancial de la tradición heredada de un tiempo anterior. Ya no se trata del esquema lineal, ordenado y lógico, típico del realismo tradicional sino una escritura con técnicas experimentales que reflejan la multiplicidad de lo real.

En este sentido, hemos observado cómo el montaje afecta en la creación de nuevas posibilidades narrativas. Adoptándolo en la construcción de su relato, Fuentes elige un modo especial de contar la historia de Artemio Cruz, busca en él posibilidades narrativas que resultan imposible de expresar a través de técnicas tradicionales. Hemos demostrado que, si bien es importante el proceso de ensamblaje, más relevante es contar con la ordenación narrativa y rítmica que permitirá crear la versión definitiva de una película. En montaje se escoge lo que se quiere que el espectador vea en pantalla, cómo se quiere que lo vea, en qué orden, y con qué ritmo. De igual manera, la novela *La muerte de Artemio Cruz* reproduce un modelo interior edificado por ensamblaje meticuloso de partes. Hemos destacado una estructura diseminada que se edifica a partir de pedazos de hechos, pedazos que se trata de empalmar y ajustar transformándolos en sistema de sentidos. El Artemio Cruz de Fuentes agoniza recordando desordenadamente su vida, “a pedazos”, y el montaje es el proceso que se utiliza para ordenarla, de forma que se presente tal y cómo quiere su autor.

Hemos constatado que *La muerte de Artemio Cruz* contiene un claro proceso de fragmentación discursiva. En ella, la división de una escena en varios fragmentos, o más bien, en varios planos y, los cambios efectuados para ello en el desplazamiento de la “cámara” captan la acción desde distintas perspectivas que generan discontinuidad ya que el hilo narrativo se disemina por varias direcciones y detalles. A esta visión fragmentaria y discontinua, propia del lenguaje cinematográfico, le corresponde al montaje restituir unidad y continuidad.

Otra posibilidad narrativa que hemos identificado, es que entre secuencias consecutivas se puede -además de la continuidad- instaurar relaciones de contraste, oposición, desplazamiento y contigüidad. Cada una de las secuencias o episodios que conforman la

vida de Artemio Cruz opera como una intersección entre su relación secuencial con las demás. Hemos notado que, a diferentes niveles de la historia, al autor no le interesa tanto la sucesión lineal y el progreso diegético, como la detención de la “mirada” sobre un aspecto parcial. Establece entonces un tipo de relación basado en el montaje, donde las disyunciones, confluencias y fragmentaciones son rasgos esenciales.

El análisis de *La muerte de Artemio Cruz* también nos ha permitido ver cómo a través del montaje se imprime el ritmo de la historia. La descomposición de la narración en tres vertientes: “Yo”, “Tú” y “Él”, trabajadas cada una conforme a las condiciones más convenientes de eficacia, pone en evidencia la concepción estructural armónica que Fuentes ha concebido y llevado a cabo. En el montaje de la novela, la disposición de las escenas y el equilibrio que ostenten las secuencias marcan una prosa que late con impulso fuerte, en pasajes de admirable intensidad y ritmo generoso.

Atendiendo a la organización de las secuencias y de las acciones que representan, hemos visto que el montaje propicia asimismo la posibilidad de jugar y romper con la lógica del espacio-tiempo. El relato de Fuentes es una brillante expresión del tipo de montaje en el que las acciones que transcurren en diferentes lugares o tiempos, no se narran separadamente y con independencia unas de otras, sino resaltando las conexiones existentes entre ellas.

Tras haber explorado este modo especial de contar la historia de Artemio Cruz, hemos llegado a determinar qué fórmulas cinematográficas potenciadas por el montaje adopta Fuentes en su texto y qué efectos consigue con ellas. Para obtener el efecto adecuado de transparencia discursiva, el autor encuentra su herramienta en el montaje por *raccord* que se ocupa del ajuste correcto entre los distintos fragmentos, estableciendo una serie de transiciones y enlaces que les dotan de unidad de sentido. En *La muerte de Artemio Cruz* las escenas sorprenden por la fusión de distintos planos narrativos, fusión que se efectúa mediante interpolaciones de palabras, frases o signos tipográficos. El cambio de un plano a otro –siempre subordinado a la casualidad que impera en la diégesis– se realiza de manera fluida con el objetivo de permitir que se aprecie una continuidad y una lógica en la transición de una escena a otra.

Al estudiar *La muerte de Artemio Cruz*, no se puede pasar por alto la función del punto de vista narrativo que contribuye a la distorsión espacio-temporal de la novela. Hemos probado que, con el montaje la acción se comunica desde distintos puntos de vista. La narración está fragmentada en tres partes alternantes que reflejan tres puntos de vista: « Yo », « Tú » y « Él ». Este procedimiento implica que el espacio y el tiempo son constantemente fragmentados y, en consecuencia, se “percibe” el universo diegético desde diferentes perspectivas de manera sucesiva y a veces simultánea. De ello se infiere que, el montaje es utilizado por Fuentes para mezclar las acciones y dar más dinamismo a las secuencias narrativas, de esta forma se logra la presentación del movimiento espacial y temporal.

Igual a la concepción que la cinematografía tiene del tiempo, con la alteración en sus retrospectivas, las repeticiones en los recuerdos y las visiones del futuro, así mismo, hemos observado este manejo del disloque temporal en *La muerte de Artemio Cruz*. En ella, pasado, presente y futuro existen simultáneamente en la mente de Artemio Cruz. Usando *flashbacks* y *flashforwards*, Fuentes enfatiza la simultaneidad de acontecimientos tal como el protagonista los percibe. Y todavía realiza más esta simultaneidad mediante el empleo, especialmente ingenioso y complejo, del montaje alternado y paralelo cuando describe los episodios recordados en la novela, y entre los cuales crea *fade-outs* a fin de presentar transiciones igualmente cinematográficas.

Un aspecto fundamental en nuestro trabajo ha consistido en poner de relieve la importancia del montaje en literatura a través del texto de Fuentes, demostrando con qué intencionalidad el autor se sirve de esta técnica y qué fines persigue al incorporarla artísticamente en su obra. Como anunciábamos en la introducción, hemos podido comprobar que Fuentes, recurriendo al montaje, busca una nueva forma de especificidad literaria: con la intención consciente de imitar sus fórmulas narrativas y otras propias del discurso fílmico, escribe un tipo de novela al que los críticos literarios le confieren el calificativo de “cinematográfico”. Un tipo de novela que constituye una creación desafiante en varios aspectos: desafío a la tradición literaria, al arte de novelar, al lector y a la realidad.

Con esta “novela cinematográfica”, en abierta contraposición con los cauces tradicionales de la novela realista, Fuentes ofrece un texto que confirma la extraordinaria complejidad y ambición literarias de las que es capaz. Hemos evidenciado que, con su ingeniosa y complicada manera de narrar los sucesos, el autor muestra un nuevo estilo de narración que implica directamente al lector; crea un especial entramado textual que le exige una participación activa para el desentrañamiento de su sentido. Al adoptar la técnica cinematográfica del montaje, Fuentes construye un rompecabezas, cuyas piezas terminan encajando en un mosaico de varias dimensiones. Un mosaico que cuenta con el esfuerzo y la atención constante del lector para ensamblar adecuadamente sus piezas.

Tal como Fuentes recurre al montaje a fin de crear un modo de expresión novedoso, también lo explotará para con ello aportar un nuevo tipo de realismo. Hemos descubierto un texto en el que su autor se apoya en técnicas cinematográficas aún más complejas para expresar una visión distorsionada de la realidad, alejándose así del realismo cimentado en la presentación directa y unívoca de la misma. *La muerte de Artemio Cruz* es una novela verdaderamente revolucionaria en cuanto niega el “orden establecido” y le opone otro basado en el fragmentarismo, el desorden y la confusión, que es finalmente el reflejo directo de la aparente condición caótica de la realidad. Todos estos recursos de montaje: la fragmentación discursiva, las distorsiones cronotópicas, la pluralidad y superposición de planos narrativos, el entrecruzamiento de varias fuentes de pensamiento o diálogo, la simultaneidad de acciones y los desplazamientos de la enunciación conducen a la creación de una realidad extremadamente concreta y al mismo tiempo de inquietante ambigüedad. *La muerte de Artemio Cruz* es un claro exponente de que nos encontramos ante una novela absolutamente ambiciosa, que es capaz de voltear la realidad al revés para mostrar cómo es del otro lado.

No podemos concluir sin rendir homenaje a la amplia labor llevada por el insigne autor y para finalizar, afirmaremos que hemos intentado demostrar toda la originalidad que requiere enfrentarse a unos estudios muy puntuales como lo es la técnica del montaje cinematográfico y aspiramos también a que signifique una apertura para futuras

investigaciones sobre la “literatura cinematográfica”, poco trabajadas en las universidades argelinas.

## BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS

- AGUILAR, Pilar (1996), *Manuel del espectador inteligente*, Madrid, Ediciones Fundamentos.
- ALBARRACÍN FERNÁNDEZ, José (1985), *La distorsión temporal en Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa*, Mérida, Universidad de los Andes.
- ALBERA, François (1998), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- ALONSO, Amado (1942), *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en «La gloria de don Ramiro»*, Buenos Aires, Instituto de Filología.
- ALONSO, Martín (1947), *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, Madrid, Aguilar.
- AMIEL, Vincent (2005), *Estética del montaje*, Madrid, Lavel., S. A.
- ARANDA, Daniel y FELIPE, Fernando de (2006), *Guion audiovisual*, Barcelona, UOC.
- AUMONT, Jacques & otros (1996), *Estética del cine*, Barcelona, Paidós.
- AUMONT, Jacques (1992), *La imagen*, Barcelona, Paidós.
- BARROSO, Jaime (1988), *Introducción a la realización televisiva*, Madrid, IORTV.
- BAZIN, André (1999), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- BEDOYA, Ricardo y León Frías, Isaac (2003), *Ojos bien abiertos, el lenguaje de las imágenes en movimiento*, Lima, Fondo de Desarrollo Editorial.
- BEFUMO, Delia Litiana y CALABRESE, Elisat (1972), *Acercamiento analítico a La muerte de Artemio Cruz*, Mar del Plata, Universidad católica del Mar del Plata.
- BELLINI, Giuseppe (1997), *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia.

- CARMONA, Ramón (2002), *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- CASTELLET, José María (1957), *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral.
- CASTILLO, José María (2000), *Elementos del lenguaje audiovisual*, Madrid, IORTV.
- CHATMAN, Seymour (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus.
- CHION, Michel (1988), *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra.
- COLCHERO GARRIDO, María Teresa (2009), *La muerte de Artemio Cruz*. Del discurso literario al discurso histórico revolucionario, en *Análisis crítico del discurso literario revolucionario*, México, Universidad Autónoma de Puebla.
- CUELLAR ALEJANDRO, Carlos A. (2004), *Vocabulario básico del audiovisual*, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.
- CYMERMANE, C laude y FELL, Claude (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana. Desde 1940 hasta la actualidad* (versión castellana de María Valeria Battista), Buenos Aires, Edicial.
- DE LA FUENTE, José Luis (1996), *La nueva novela hispanoamericana. Antología (1940-1970)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- DOMÍNGUEZ DE ORTEGÓN, Rocío (1990), «Corrupción, revolución, imposición: *La muerte de Artemio Cruz*», en *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes. Un gigante de las letras hispanoamericanas*, Madrid, Ediciones Beramar.
- DUFFEY, Patrick (1996), *De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. Trad. De Ignacio Quirarte, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ECO, Umberto (1970), *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca.
- EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich (1989), «Dialéctica de la forma cinematográfica», en *Teoría y técnica cinematográfica*, Madrid, Rialp.
- EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich (1999), «El principio cinematográfico y el ideograma», en *La forma del Cine*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich (1999), «Métodos de montaje», en *La forma del cine*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich (2001), «Montaje», *Hacia una teoría del montaje* (vol. 1), Barcelona, Paidós Comunicación 115 Cine.
- EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich (1989), *Teoría técnica cinematográfica. "Dickens, Griffith y el film de hoy"*, Madrid, Rialp.

- EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich (1999), « Dickens, Griffith y en la actualidad », en *La forma del cine*, México. D.F., Siglo XXI editores.
- El encierro del ser. La aventura mítica: riesgo, apertura y libertad » (1988), en *Carlos Fuentes. Premio « Miguel de Cervantes » 1987*, Barcelona, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura.
- ESTEBAN, Ángel (2003), *Literatura Hispanoamericana. Introducción y antología de textos*, Granada, Comares.
- EZQUERRO, Milagros (1983), « La mort comme temps total », en *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*, Toulouse, Sacco.
- FELDMAN, Simón (2002), *La realización cinematográfica*, Madrid, Gedisa.
- FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico y MARTÍNEZ ABADÍA, José (1999), *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Paidós.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (1988), « Carlos Fuentes o la conciencia del lenguaje », en *Carlos Fuentes. Premio « Miguel de Cervantes » 1987*, Barcelona, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura
- FIELD, Syd (1994), *El libro del guion*, Madrid, Plot.
- FOSTER Edward Morgan (1927), *Aspectos de la novela* Trad. De Guillermo Lorenzo, Madrid, Debate, (1990).
- FUENTES, Carlos (2011), *La gran novela latinoamericana*, Madrid, Santillana Ediciones Generales.
- GENETTE, Gerard (1962), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Fernández Prieto, Celia (1989), Madrid, Taurus.
- GENETTE, Gérard (1972), « Discurso del relato », en *Figuras III*. Trad. de Carlos Manzano (1989), Barcelona, Lumen.
- GIMFERRER, Pere (2005), *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (2012), Prólogo a *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid, Cátedra.
- GOYTISOLO, Juan (1959), *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral.
- GUTIÉRREZ ESPADA, Luis (1978), *Narrativa fílmica. Teoría y técnica del guión cinematográfico*, Madrid, Pirámide.
- HARSS, Luis (1977), *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- KLEIN, Irene (2007), *La narración*, Buenos Aires, Eudeba General.

- LINDGREN, Ernest (1954), *El arte del cine. Notas para una valoración crítica del cine*, Madrid, Artola Editor.
- MALAMUD, Carlos (2010), *Historia de América*, Madrid, Alianza Editorial, S. A.
- MANZANO ESPINOSA, Cristina (2008), *La adaptación como metamorfosis. Transeferencias entre el cine y la literatura*, Madrid, Editorial Fragua.
- MARIMÓN, Joan (1960), *El montaje cinematográfico: del guión a la pantalla*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.
- MARTIN, Marcel (2002), *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa Editorial.
- MARZAL FELICI, José Javier (1998), «David Wark Griffith» en Talens, J y Zunzunegui, S., *Historia general del cine*, Madrid, Cátedra.
- MASCELLI, Joseph (1998), *Los cinco principios básicos de la cinematografía. Manual del montador de cine*, Barcelona, Bosch Casa Editorial.
- MONTIEL, Alejandro (1999), *Teorías del cine*, Barcelona, Montesinos.
- MOSQUEDA PULGARÍN, Marcial (2008), *Imagenoma. La influencia del cine en la literatura*, México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana.
- NEIRA PIÑEIRO, María del Rosario (2003), *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco Libros.
- ONAINDIA, Mario (1996), *El guión clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós.
- ORDIZ VÁSQUEZ, Francisco Javier (1987), « Carlos Fuentes: biografía personal e intelectual », en *Carlos Fuentes. Premio « Miguel de Cervantes » 1987*, Barcelona, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura.
- OVIEDO, José Miguel (2012a), *Historia De La Literatura Hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza.
- OVIEDO, José Miguel (2012b), *Historia De La Literatura Hispanoamericana. 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid, Alianza.
- PACHECO, José Emilio, « La hora del lector », en *Dos opiniones sobre La muerte de Artemio Cruz*, XVI, México, Universidad de México.
- PASSAFARI, Clara (1968), *Los cambios en la concepción y estructura de la narrativa mexicana desde 1947*, Rosario, Universidad Nacional del litoral.
- PEÑA-ARDID, Carmen (2009), *Literatura y cine. Aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008), *La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

PUDOVKIN, Vsevolod (1957), *Lecciones de cinematografía*, Madrid, Rialp.

RAMÍREZ, Gabriel (1972), *El cine de Griffith*, México. D.F.

REY DEL VAL, Pedro Del (2002) *Montaje. Una profesión de cine*, Barcelona, Ariel Cine.

ROMAGUERA, Joaquim (1999), *El lenguaje cinematográfico: Gramática, géneros, estilos y materiales*, Madrid, Ediciones de La Torre.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2010), *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós Ibérica.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2003), *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial.

SÁNCHEZ, Rafael Cristóbal (1971), *El montaje cinematográfico, arte de movimiento*, Santiago de Chile, Editorial Pomaire, Universidad Católica de Chile.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2003), *Diccionario de creación cinematográfica*, Barcelona, Ariel Cine.

SHAW, Donald L. (2014), *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra.

SIETY, Emmanuel (2004), *El plano. En el origen del cine*, Barcelona, Paidós.

SOLÍS LLORENTE, Ramón (1964), *Génesis de una novela histórica*, Ceuta, Instituto Nacional de Enseñanza Media.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós Ibérica.

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

TEJERINA-CANAL, Santiago (1987), *La muerte de Artemio Cruz: Secreto generativo*, U.S.A, Society of Spanistt and Spanish-American Studios.

TEJERINA-CANAL, Santiago (1990), « De élites sociales, narrativas y sexuales », en *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes. Un gigante de las letras hispanoamericanas*, Madrid, Ediciones Beramar.

THOMPSON, Roy (2001), *Manual de montaje. Gramática del montaje cinematográfico*, Madrid, Plot ediciones,

UTRERA, Rafael, *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC

VALDÉS, Carlos (1962), « Un virtuosismo gratuito », en *Dos opiniones sobre La muerte de Artemio Cruz*, XVI, México, Universidad de México.

VIDRIO, Marta (2008), *Análisis filmico y literario*, México, Universidad de Guadalajara.

ZUNZUNEGUI, Santos (1995), *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra / Universidad del País Vasco.

## REVISTAS

AGUILERA NAVARRETE, Flor. E. (2016), « La Narrativa de la Revolución Mexicana: periodo literario de violencia », *Acta universitaria*, n°26.

BADOSA, Enrique, « Cine y literatura » (1945), *Correo Literario*, n° 7.

BAZIN, André, « Montaje prohibido » (2011), *Cuadernos de Cine*, n°5.

GLAZE, Linda S. (1985), « La distorsión temporal y las técnicas cinematográficas en “La muerte de Artemio Cruz” ». *Hispanamérica*, n° 40.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesus (1984), « La modernidad (?) de Ciudadano Kane. (A propósito del sujeto de la enunciación) ». *Contracampo*, n°34.

GOTAY MORALES, Michelle « Cinematografía y Literatura en *Las Buenas Conciencias* de Carlos Fuentes » (2014), *Cuadernos americanos*, n°147.

HUSSAR, James, (2012) « La breve agonía de Artemio Cruz: a propósito del tiempo narrativo en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes », *Confluencia*, n° 2.

MENDOZA, María Inés (2005), « Narrativa decimonónica y cine », *Revista de Literatura Hispanoamericana*, n°50.

PAZ GAGO, José María (2004), «Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual», *Signa*, n°13.

PEÑA-ARDID, Carmen (1999), « Encuentros sobre literatura y cine », *Moenia*, n° 6.

PRÓSPER RIBES, Josep (2013), « El sistema de continuidad: montaje y causalidad », *Historia y Comunicación Social*, Vol. 18.01.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> de los Ángeles (2010), « Literatura, cine y novela cinematográfica », *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo, París (9 al 13 de julio 2007)*, Vol.2.

SALCEDO, Fernando (1975), « Técnicas Derivadas del Cine en la Obra de Carlos Fuentes », *Cuadernos Americanos*, n°3.

SINNIGEN, John H. (1983), « El desarrollo combinado y desigual y “La muerte de Artemio Cruz” », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 394.

SVENSSON, Viviana (2013), « Relaciones entre cine, literatura y educación », *Peliquen*, n° 16.

## **PERIÓDICOS**

MANRIQUE SABOGAL, Winston (17 de mayo de 2012), « Una autografía en diez libros », *El País*.

## **PELÍCULAS**

WELLES, Orson, MANKIEWICZ, Herman. J. (productores) y WELLES, Orson. (director). (1941), *Citizen Kane* [cinta cinematográfica], EE.UU., Mercury Theatre Productions.

## **PÁGINAS WEB**

“La huelga” (1924), de Sergei Eisenstein », *RadioSefard.com*. Disponible en: <https://www.radiosefarad.com/la-huelga-1924-de-sergei-eisenstein/>

« Eisenstein y el montaje de atracciones », *EntretantoMagazine.com*. Disponible en: <https://www.entretantomagazine.com/2013/03/16/eisenstein-y-el-montaje-de-atracciones/>

BAUTISTA, Virginia (8 de junio de 2018), « Carlos Fuentes, crítico y guionista deslumbrado por el cine », *Expresiones es cultura*. Disponible en: <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/carlos-fuentes-critico-y-guionista-deslumbrado-por-el-cine/1241433>

CAMPOS, Ezequiel Carlos (17 de agosto de 2014), « La finalidad del subconsciente en *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes », *Elguardatextos*. Disponible en: <http://www.elguardatextos.com/2014/08/la-finalidad-del-subconsciente-en-aura.html>

*Club ensayos* (2001). Disponible en: <https://www.clubensayos.com/las-relaciones-entre-literatura-y-cine>.

DAVID (2 de junio de 2011), Ciudadano Kane [Blog post], Ciclos de Cine. Un espacio filmoteca dedicado a compartir y analizar el mejor cine. Disponible en: <file:///C:/Users/ProOne400/Desktop/citizen2/ciclos%20de%20cine%20CIUDADANO%20KANE.html>

- DONOSO, Hiriati (2009-2010), «El cine respecto a la literatura: diálogos y aportaciones», *Borradores*, Vol X/XI. Disponible en: <http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Borradores>
- DROVE, Antonio (10 de octubre de 2009), « La última palabra de *Ciudadano Kane* . El significado de Rosebud», *El País*. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1990/10/10/cultura/655513202\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1990/10/10/cultura/655513202_850215.html)
- FRAGO PEREZ, Marta (2005), «Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica », *Communication & Society*. Disponible en: <http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo>
- GALÁN, Diego (19 de enero de 2008), « Análisis: *Ciudadano Kane* », *El País*. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2008/01/19/cultura/1200697206\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/01/19/cultura/1200697206_850215.html)
- MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique (2003), « El montaje », *Cine y educación*. Disponible en: <http://educomunicacion.es/cineyeducacion/montajecine.htm>
- PASTOR CESTEROS, Susana (2003) « Cine y literatura : la obra de Jesús Fernández Santos », *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cine-y-literatura--la-obra-de-jess-fernandez-santos>



# **ANEXOS**

## **CUADROS**

Cuadro 1. Las tres instancias de la narración.....	148
Cuadro 2. Organización narrativa .....	153
Cuadro 3. Estructura fragmentaria y <i>poliédrica</i> .....	225

## **FOTOGRAMAS**

Fotograma 1. Escena de la bola de cristal .....	181
Fotograma 2. Escena de la bola de cristal .....	181
Fotograma 3. Escena de Xanadú .....	182
Fotograma 4. Escena de Xanadú .....	182
Fotograma 5. Escena de la firma del contrato.....	267
Fotograma 6. Escena de la firma del contrato.....	267

## **FIGURAS**

Figura 1. Organización temporal.....	190
Figura 2. Estructura secuencial .....	231

## ANEXO 1. CUADROS

**Cuadro 1.** Las tres instancias de la narración

LAS TRES INSTANCIAS DE LA NARRACIÓN		
Pers. verbales	Narrador	Personaje
YO	1 <sup>ra</sup> pers.	1 <sup>ra</sup> pers.
TÚ	(1 <sup>ra</sup> pers.)	2 <sup>da</sup> pers. + narratario
ÉL	(impersonal)	3 <sup>ra</sup> pers.

**Cuadro 2.** Organización narrativa

ORGANIZACIÓN NARRATIVA	
<b>1</b> { YO TÚ ÉL : (1941: Julio 6)	<b>7</b> { YO TÚ ÉL : (1915: Octubre 22)
<b>2</b> { YO TÚ ÉL : (1919: Mayo 20)	<b>8</b> { YO TÚ ÉL : (1934: Agosto 12)
<b>3</b> { YO TÚ ÉL : (1913: Diciembre 4)	<b>9</b> { YO TÚ ÉL : (1939: Febrero 3)
<b>4</b> { YO TÚ ÉL : (1924: Junio 3)	<b>10</b> { YO TÚ ÉL : (1955: Diciembre 31)
<b>5</b> { YO TÚ ÉL : (1927: Noviembre 23)	<b>11</b> { YO TÚ ÉL : (1903: Enero 18)
<b>6</b> { YO TÚ ÉL : (1947: Septiembre 11)	<b>12</b> { YO TÚ ÉL : (1889: Abril 9)

**Cuadro 3.** Estructura fragmentaria y *poliédrica*

Presente	1	4	7	10	13	16	19	22	25	28	31	34	37	Consciente YO
Futuro	2	5	8	11	14	17	20	23	26	29	32	35	(38)	Subconsciente TÚ
Pasado	3	6	9	12	15	18	21	24	27	30	33	36	X	Memoria ÉL

**ANEXO 2. FOTOGRAMAS**

**Fotograma 1.** Escena de la bola de cristal



**Fotograma 2.** Escena de la bola de cristal



**Fotograma 3.** Escena de Xanadú



**Fotograma 3.** Escena de Xanadú



**Fotograma 5.** Escena de la firma del contrato

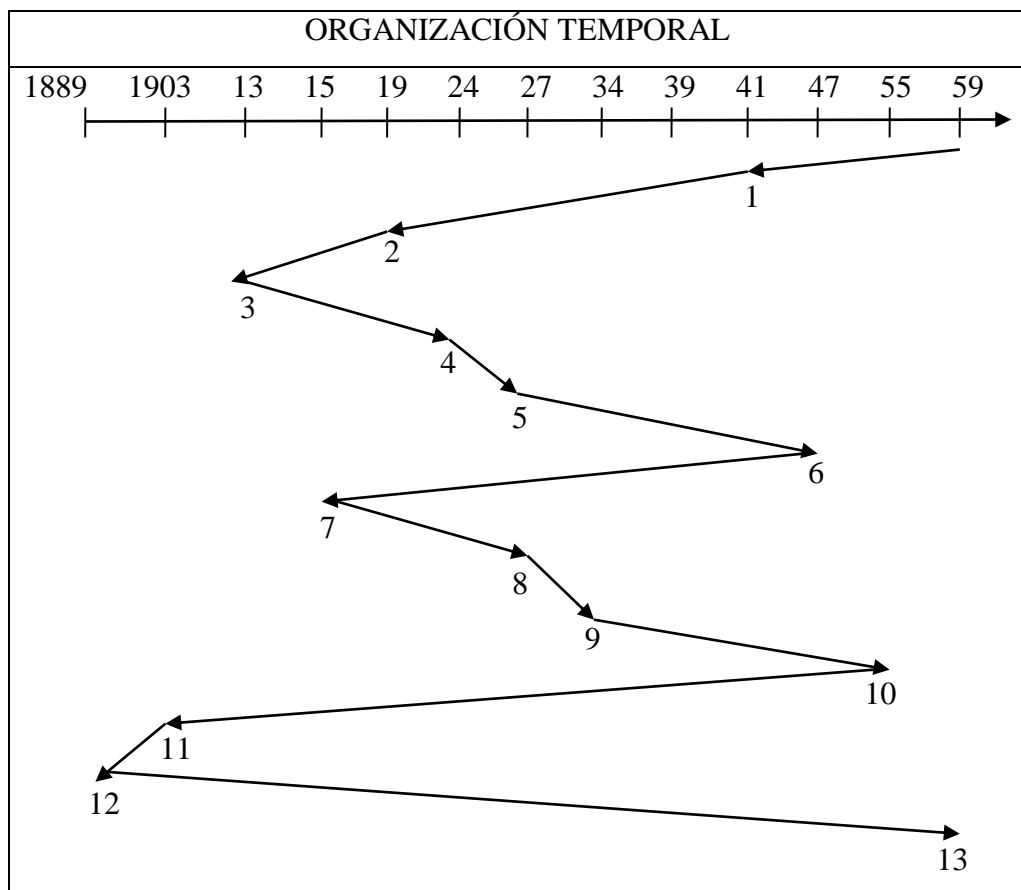


**Fotograma 6.** Escena de la firma del contrato



### ANEXO 3. FIGURAS

**Figura 1.** Organización temporal



**Figura 2.** Estructura secuencial

