

## LA NUEVA IZQUIERDA Y LA AGONÍA DEL NACIONALISMO MEXICANO EN LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ

*La muerte de Artemio Cruz* (1962) indaga las consecuencias políticas y sociales de la Revolución Mexicana a través de la imagen de un revolucionario agonizante que se convierte en el símbolo tanto de la Revolución como de la nación mexicana que aquélla había forjado. Como ocurre en *La región más transparente*, el tema de la traición de los ideales revolucionarios ocupa un lugar preponderante, pero las dos novelas difieren en su tratamiento singular de dicho argumento, una diferencia que viene a caracterizar el subgénero al que cada una de ellas se adscribe. A pesar de los paralelismos entre ambos textos en cuanto a la despiadada caracterización de las élites revolucionarias en el poder, *La región más transparente* es una sátira en toda la extensión de la palabra, una compleja representación de la sociedad mexicana al completo, en la que se condena existencialmente a todos los mexicanos por su participación individual en la traición de las ideas radicales de justicia social que motivaron la revolución. En *La muerte de Artemio Cruz* el centro de atención de la crítica se sitúa en un solo personaje que se usa de forma alegórica para llevar a cabo la parodia de la figura del caudillo, el jefe y salvador de la patria a quien se somete a un agudo estudio moral.

La dedicatoria de la novela, uno de los aspectos que ha pasado casi desapercibido entre los comentaristas, indica ya desde el comienzo la voluntad del autor por engarzar el texto en la crítica social. Frente a la fácil lectura de *La muerte de Artemio Cruz* como una jeremiada anti-yanqui más, la dedicatoria al sociólogo norteamericano C. Wright Mills "verdadera voz de Norteamérica, amigo y compañero en la lucha de Latinoamérica" demuestra una vez más la deuda de Fuentes, en tanto que pensador político, con Mills. Una deuda que abarca toda la década de los sesenta y que se hace fácilmente perceptible de nuevo en sus consideraciones sobre las sociedades y culturas hispanoamericanas en la última parte de su influyente *La nueva novela hispanoamericana* (1968). Esta última obra se considera a menudo como una de las piezas claves en la constitución formal de la nómina del llamado "boom" literario de América Latina, pero quizá sea de mayor importancia para la historia de la eclosión literaria latina el obsequio de Mills a Fuentes: su agente literario en Nueva York, Carl Brandt. Durante sus quince largos meses de agonía, Wright Mills escribió un par de cartas a Carlos Fuentes que han salido a la luz recientemente. En la última, fechada el 12 de enero de 1961, Mills aconsejaba a Fuentes de forma muy

---

directa que enviara sus novelas a los Estados Unidos: "at just this point all kinds of Mexican writers, as well as writers from other Latin American countries (at least outside Cuba!) can find an audience."<sup>1</sup> La oferta de Mills y su prominente legado permitieron a Fuentes, y más adelante a otros, desembarcar en el inexplorado mercado norteamericano dando lugar a la condición necesaria para el "boom": su amplia divulgación literaria entre las más diversas audiencias, anglo-sajonas primero, y del resto del mundo después.

No tiene cabida en un ensayo de estas características la discusión detallada de la extensa obra de Mills, simplemente me limitaré a tres puntos que considero relevantes para encuadrar el contexto intelectual en el que surge *La muerte de Artemio Cruz*. En primer lugar, Wright Mills fue uno de los padres de la Nueva Izquierda Norteamericana, nacida en las luchas de los cincuenta, oscuro periodo que, a pesar de estar generalmente asociado con la represión y el conformismo políticos, permitió resquicios de libertad en los que surgiría el pensamiento alternativo que habría de expresarse con toda radicalidad en la década siguiente. Aun así, los escritos de Mills de aquel periodo se enmarcan claramente en una vieja línea de radicalismo independiente angloamericano –al fin y al cabo Mills tenía orígenes cuáqueros – al atacar de forma contundente a la "élite de poder" y sus rasgos distintivos como "el cuello de camisa blanco" [white collar], frases estas que se convertirían rápidamente en dos de sus títulos más conocidos. Unida a esta firme crítica de un elitismo que para Mills encuentra aún sus raíces en la época colonial, la invectiva de fondo se dirige contra el discurso nacionalista promovido y vigilado por las instituciones de la guerra fría y el Macarthismo. Gracias a sus agudos análisis sociológicos la idílica propaganda de unos Estados Unidos en los que el "American dream" se erige como modelo democrático y alternativo al peligro rojo, se esfuma rápidamente y con ella los espejismos de sus promesas. Thomas Pynchon, Don DeLillo, Doctorow y muchos de los escritores norteamericanos que comenzaron sus carreras literarias a principios de los años sesenta se vieron fuertemente influenciados por esa tenaz denuncia al clasismo férreo que caracterizaba – y que quizá continúa caracterizando – a la nación norteamericana, una denuncia que también dio argumentos políticos a autores de fuera de Estados Unidos como demuestra el caso de Carlos Fuentes.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> C. Wright Mills, *Letters and Autobiographical Writings*. Edited by Katherine and Pamela Mills, with an Introduction by Dan Wakefield. Berkeley: U. of California Press, 2000, p. 323.

<sup>2</sup> Ver el coloquio entre Mills y un grupo de intelectuales mexicanos, entre ellos Fuentes: "Izquierda, subdesarrollo y guerra fría – Un coloquio sobre cuestiones fundamentales," *Cuadernos Americanos* 19 (1960), 53-69.

En segundo lugar, es importante para nuestra comprensión de la novela y su dedicatoria el interés de Mills por Latinoamérica, y en particular por Cuba. La crítica de Mills al intervencionismo neoimperialista yanqui en la isla, estuvo sobre todo dirigida a alertar a sus compatriotas sobre su papel crucial en la creación del resentido movimiento nacionalista liderado por Fidel Castro. De hecho, Carlos Fuentes conoció a Mills en Cuba en 1960 en el momento en que escribía *La muerte de Artemio Cruz*. La datación de la novela "La Habana, Mayo de 1960. México, diciembre de 1961" confirma su posterioridad a la polémica obra de Mills: *Listen, Yankee; The Revolution in Cuba* publicada en 1960. En ella, Mills trató un experimento de ventrilocuismo, en su afán por hallar una voz cubana que le explicara directamente a una amplia audiencia estadounidense la posición anticolonialista de la revolución de 1959 en una época en la que aún no estaba claro si se declararían los revolucionarios cubanos por el modelo soviético. Una posibilidad que el propio Mills no quería publicitar en exceso.<sup>3</sup> La publicación de este panfleto cubano me lleva al tercer y último punto sobre C. Wright Mills y su relevancia como homenajeador en la dedicatoria de la novela: la disensión implícita en muchas de las propuestas de Mills con la praxis del marxismo soviético.

En 1960 la situación en Cuba se estaba haciendo cada vez más insostenible, al tiempo que aumentaba la presión para que los revolucionarios se declararan por uno de los dos bloques políticos de la Guerra Fría. Las utópicas esperanzas de Fuentes para lograr una revolución permanente, definida como "la conquista diaria del margen exocéntrico de la verdad, la creatividad y el desorden con el que confrontar el orden ortodoxo,"<sup>4</sup> excluían en este artículo de mediados de los sesenta las ortodoxias soviéticas bajo las que pronto cayó la revolución cubana. El guiño con el que Fuentes concluye "Chóquenla, Feodor Mihailovitch y Lev Davidovitch" demuestra una vez más la mezcla de elementos sacados directamente de la cultura popular norteamericana y de elementos que provienen del panteón de la larga tradición trotskista mexicana, una combinación que permea toda esta primera época de la obra de Fuentes. Pero esta clara afirmación del credo político de Fuentes también se puede usar como índice que demuestra las continuas transferencias entre su obra ensayística y su ficción. Al resurgir esta misma declaración en *Cambio de piel*, publicada pocos meses más tarde, se hace patente un aspecto tan significativo como es la fluidez de materiales ensayísti-

<sup>3</sup> Ver C. Wright Mills, *Letters and Autobiographical Writings*, p.p. 338-39. Y también, *Listen, Yankee; The Revolution in Cuba*. New York: Ballantine, 1960, p. 180.

<sup>4</sup> Carlos Fuentes en *Los narradores ante el público*, México DF: Joaquín Mortiz, 1966. Vol 1, p. 154. Se refiere aquí a Fyodor M. Dostoevsky, y a Lev Davidovitch Landau, físico soviético y premio Nóbel en 1962.

cos y ficcionales en la obra de Fuentes: "La revolución permanente es la heterodoxia permanente, no el momento luminoso, pero aislado y condenado, entre dos ortodoxias; la revolución permanente es la conquista diaria del margen excéntrico de la verdad, la creación, el desorden que podemos oponer al orden ortodoxo. Chóquenla, Fedor Mijálovich y Lev Davidovich..." (326) Sin embargo el cínico narrador de *Cambio de piel* parece ser más claro sobre el fracaso previsible de la fuerza continuada de la revolución cubana con su irónica melodía circular: "mis cuates cubanos que son los que ahora están al bate: pues la virtud procrea la paz, la paz el ocio, el ocio el motín, el motín la destrucción, la destrucción el orden, el orden la virtud y de ahí p'al real y la galería de espejos." (326) Hay muchos otros momentos similares en la vasta obra de Fuentes en que autor y narrador actúan en colusión por medio de esta atrevida cita de sí mismo, un elemento que ha de servirme para recordar las continuidades entre política y literatura. Una literatura la de Fuentes que pretende hacerse con esa voz heterodoxa que interpele la ortodoxia incansablemente, visitando los márgenes de manera permanente y paradójicamente absorbida de forma continua en el canon estético de los centros de poder que anhelan la ortodoxia.

Al igual que Mills, Fuentes tuvo esperanzas y luchó cuanto pudo por un movimiento revolucionario cubano que se mantuviera independiente de las presiones de uno u otro lado, que consiguiera mantenerse alejado de las pesadillas burocráticas del Este europeo sin ceder a las hostigantes presiones del intervencionismo norteamericano.<sup>5</sup> El resto de la historia es bien conocido, y sólo es relevante para este estudio en tanto que la declaración pro-soviética de Cuba en diciembre de 1961 afianzó una idea de nación hegemónica, ortodoxa, que no dejaba espacio para las radicales ideas de democratización real propuestas por Mills y por el mismo Fuentes.<sup>6</sup> El discurso nacional cubano pasó en poco tiempo a depender de su padre fundador: apoyada sobre los hombros del héroe terrible, a un tiempo salvador de la patria y tirano. Precisamente éste punto de coincidencia y contradicción puede servir de reencuentro con la parodia y la crítica al nacionalismo que hallamos en *La muerte de Artemio Cruz*.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Ver sus artículos a lo largo de la década en revistas como *Política* y *Siempre*. Como es sabido Fuentes acabó enemistado abiertamente con el castrismo naciente tras el escándalo y las acusaciones vertidas por *Casa de las Américas* contra los colaboradores de *Nuevo Mundo*.

<sup>6</sup> Maarten Van Delden ha estudiado en detalle la historia de las relaciones de Fuentes con el castrismo en esta primera época, de 1959 a 1966, cuando completó claramente su distanciamiento con el castrismo, ver Van Delden, M., *Carlos Fuentes, Mexico and Modernity*. Nashville, Tenn: Vanderbilt University Press, 1998, p. 41-50.

<sup>7</sup> Es significativa la opinión expresada recientemente por el autor en relación a Castro: "El acto más valiente de su vida sería heredar un país en plena transformación independiente." *El País*, 20 de enero, 1998.

Aunque parece que Fuentes escribió la mayor parte de la novela en Cuba, su objetivo principal era claramente México, y en particular la combinación de los discursos nacionalista y revolucionario. Artemio Cruz, el revolucionario agonizante cuyas memorias fragmentarias se esparcen por toda la novela, también lleva la nación sobre sus hombros; o mejor dicho la nación le cuelga del cuello. Uno de los muchos catálogos extensos del texto, resume con no poca carga de exotismo todo lo "mexicano" que porta Artemio: "las ciudades de tezontle, los pueblos de adobe, las aldeas de carrizo,..." (365) Este paisaje mexicano estereotipado incorporado sin rubor en la representación de México a lo largo de todo el periodo postrevolucionario, como queda ampliamente demostrado en obras tales como el filme *Que Viva Mexico!* (1932) de Eissenstein, se contradice continuamente en la novela por la propia heterogeneidad que tanto se subraya en el texto. México, que "no es uno; son mil países con un solo nombre" (365) es una realidad fragmentaria sobre la que la gran narración de la nación se ha superpuesto con demasiada frecuencia. La interpolación de la voz narrativa identifica el proyecto nacional de la Revolución con el agonizante Artemio Cruz, al decirle: "... los traes y te pesan, son losas muy pesadas para un solo hombre: no se mueven nunca y las traes amarradas al cuello: te pesan y se te han metido al vientre... son tus bacilos, tus parásitos, tus amibas... tu tierra" (366). El discurso nacional mexicano respira y vive *en y por* Artemio Cruz. A través de esta imagen organicista la nación coloniza al personaje como lo haría cualquier microorganismo, convirtiéndolo en uno de los casos más patentes de asimilación de símbolos nacionales por parte de un personaje singular en la literatura mexicana. Así pues, *La muerte de Artemio Cruz* no sería el "primer intento de integrar la totalidad social, étnica y geográfica de la nación"<sup>8</sup> como ha sugerido la escritora mexicana Rosario Castellanos, sino más bien un intento de desintegrar el discurso que promueve esa idea homogeneizante de la comunidad imaginada llamada México con vistas a desafiar su apropiación política por parte de una clase social determinada. Según se va identificando la patria que Artemio Cruz hereda con él mismo, su agonía se convierte en la agonía de la propia nación. Cruz lleva colgado del cuello un extraño catálogo de objetos que convergen en él para constituirse en la nación, la tierra que ha heredado y que debe legar a su muerte. Todos los fragmentos de la nación se amalgaman, se cruzan en este crisol que es el Cruz agonizante. En torno a esta identificación, a este tratamiento simbólico de la nación, propongo mi lectura de la novela.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Rosario Castellanos, *Juicios Sumarios. Ensayos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966, p. 125.

<sup>9</sup> Ha habido algunas contribuciones importantes que han establecido el rol simbólico de Artemio Cruz; entre otros ver "*La Muerte de Artemio Cruz and Citizen Kane*", de Lanin Gyurko en *Carlos*

Artemio Cruz representa también a toda una clase, la de los revolucionarios mexicanos que institucionalizaron la Revolución precisamente a través del uso constante de la simbología nacionalista para así cementar un consenso político y convertirse en la nueva casta gobernante. Así, parte de la herencia que Cruz habrá de legar está constituida por esta nueva posición social: "aceptarán tu testamento: la decencia que conquistaste para ellos, la decencia: le darán gracias a pelado Artemio Cruz porque los hizo gente respetable..." (367) Y este plural "ellos", los herederos de Artemio, la nueva generación de la élite gobernante no será capaz de refugiarse en el discurso revolucionario "te justificarán porque ellos ya no tendrán tu justificación" (367) para continuar con sus festejos nacionales: "ellos ya no podrán invocar las batallas y los jefes, como tú, y escudarse detrás de ellos para justificar la rapiña en nombre de la revolución y el engrandecimiento propio en nombre del engrandecimiento de la revolución" (367), Artemio mismo se lo pregunta "¿qué justificación van a encontrar?" (367). Esta disensión dentro de las propias élites posrevolucionarias es sólo uno de los elementos que remachan la parodia de los discursos nacionalistas promovidos por la revolución institucionalizada.

La cobertura de la Revolución cubana que realiza el periódico de Artemio es un ejemplo más del uso interesado de la historia revolucionaria para "la rapiña" y el "engrandecimiento propio." Cuando el embajador americano en México DF prepara un discurso sobre el contraste entre la revolución mexicana y la cubana, se le pide a Artemio que colabore con un artículo editorial para "prepare the climate" (301) y a cambio reciba la honrosa suma de veinte mil pesos. Los consejos de Cruz para el discurso del embajador constituyen la clave de su reescritura de la institucionalizada Revolución "legal": "Dígale que establezca un claro contraste entre un movimiento anárquico, sangriento, destructor de la propiedad y de los derechos humanos con una revolución ordenada, pacífica y legal como la del México, que fue dirigida por una clase media como la de Jefferson. Al fin la gente tiene mala memoria." (302) Al tiempo que la embajada norteamericana paga generosamente por la reescritura de la memoria colectiva de la nación mexicana sus héroes son sustituidos por los héroes nacionales estadounidenses. El corrupto diario de Artemio, centro de la industria de la conciencia nacional, divulga una historia alternativa al servicio de una doble colonización: la colonización interna por parte de la clase gobernante, y la colonización externa por parte de los intereses norteamericanos. La contradic-

---

*Fuentes, A Critical View*, ed. by Robert Brody and Charles Rossman, Austin: University of Texas, 1982, pp. 64-94. En ese artículo Gyurko compara a Welles y a Fuentes y el uso que ambos hacen de "characters who function not only as individuals but as national symbols." (66)

ción de la clase social a la que pertenece Artemio, que narra su propia genealogía a través de la borradura de sus propias raíces históricas, se vuelve también la contradicción aparente de su ideología nacionalista.

Las afinidades de Fuentes con la Nueva Izquierda Americana, le hacen rechazar las opciones nacionalistas totalitarias que han conformado la política colonial y postcolonial de gran parte de Latinoamérica, al tiempo que le permiten proponer esta visión crítica del discurso nacionalista representado en la novela como el promotor de este poscolonialismo totalitario. Mills mismo en su *Listen Yankee* había condenado la hipocresía creada con la revolución mexicana: “a revolution that began with the demand for land and for liberty [that] seems to be ending in a plutocracy sitting within their state and on top of a capitalist economy – and full of revolutionary rhetoric.” (172) Pero *La muerte de Artemio Cruz* no es tan sólo una crítica de esa nueva plutocracia aupada por la revolución Mexicana, al fin y al cabo la mayoría de novelas sobre la Revolución parten de esa misma premisa tal y como propuso Max Aub.<sup>10</sup> Aparte de las consideraciones formales, la contribución original de la novela de Fuentes al género de la novela de la Revolución Mexicana es su crítica explícita del argumento fundamental de la retórica revolucionaria a la que hace referencia Mills: el nacionalismo.

La Revolución es el nacimiento traumático, o mejor dicho, el renacimiento de la nación. El régimen tecnocrático de Porfirio Díaz (1876-1910) no había conseguido crear un discurso nacionalista suficientemente potente ni había forjado una identidad mexicana clara, más bien había postergado *sine die* su creación o barrido bajo la alfombra del cientifismo burocrático y la modernidad las múltiples identidades de ese México diverso que Cruz parece encapsular, pero que ni él ni la Revolución consiguen dar forma.<sup>11</sup> En la novela, la Revolución Mexicana refunda la nación de nuevo como la expresión del mestizaje cuyo epicentro es Artemio Cruz. Su duplicidad puede ser leída como un avatar más de la estereotipada naturaleza artera del mexicano, un malinchismo que siempre se expresa con una cara doble: Malinche es tanto el origen del mestizo mexicano, la nueva raza protagonista de la nación, y también la traidora de la comunidad indígena, es por lo tanto tirana y salvadora a un tiempo. El sentimiento de que la historia se repite y de que la nación traiciona continuamente a aquéllos que se sacrifica-

<sup>10</sup> Max Aub, “De algunos aspectos de la novela de la revolución mexicana.” *Ensayos mexicanos*. Mexico City: UNAM, 1974, pp. 31-47: 33. Con la agudeza que le caracteriza, Aub destaca en paréntesis que estas novelas criticaban normalmente “revolucionarios, y no a la Revolución misma.”

<sup>11</sup> En el artículo mencionado más arriba, Aub acentúa el hecho de que “aunque parezca una contradicción, fue la Revolución la que al fin y al cabo españolizó México.” (44)

ron por su creación es patente en la generación nacida durante o inmediatamente después de la revolución, como es el caso de Octavio Paz y Carlos Fuentes respectivamente. En *El laberinto de la soledad* Paz analiza la contradicción principal del nacionalismo revolucionario:

... en cierto sentido la Revolución ha recreado a la nación; en otro, no menos importante, la ha extendido a razas y clases que ni la Colonia ni el siglo XIX pudieron incorporar. Pero [...] la Revolución no ha hecho de nuestro país una comunidad o, siquiera, una esperanza de comunidad: un mundo en el que los hombres se reconozcan en los hombres y en donde el "principio de autoridad" – esto es: la fuerza, cualquiera que sea su origen y justificación – ceda el sitio a la libertad responsable.<sup>12</sup>

La dolorosa percepción del fracaso de la revolución y de su incapacidad de crear una comunidad basada en el principio de heterogeneidad y no en el de autoridad está íntimamente ligado al hecho de que el "nacionalismo capitalista" como Paz define el sistema político posrevolucionario<sup>13</sup> está basado en la vieja estructura patriarcal de caudillos y caciques.<sup>14</sup> En este punto los análisis de Paz y de Fuentes sobre la Revolución parecen mezclarse entre ellos y con la mirada cínica al proceso revolucionario propuesta por el Orwell de la Granja animal (1945): el nacionalismo mexicano representa un proceso de renovación discursiva y social que finalmente fracasa a la hora de crear una comunidad.

En su momento álgido la revolución institucionalizada llegó a celebrar la imagen de la pirámide como símbolo apropiado de la sociedad mexicana, imagen que Fuentes ataca con fiereza años más tarde en *Cambio de piel*. Uno de los mayores abogados a lo largo de los cincuenta de la toma de conciencia e incluso de la celebración de esta organización piramidal de la sociedad mexicana poscolonial fue sin lugar a dudas Leopoldo Zea, que de manera demagógica llegó a justificar las prácticas totalitarias del *Partido Revolucionario Institucional* (PRI), y su dependencia permanente de la figura del presidente, el macho que culmina la pirámide de la nación:

En donde mejor se hace patente este elemento de unificación nacional dentro del campo afectivo es en la figura del Presidente de la República, máximo caudillo y máximo amigo de los mexicanos. Éste no es, como en otros pueblos una figura simbólica que obra en nombre de la Nación, sino la expresión máxima del único tipo de acción y relación con-

<sup>12</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Mexico DF: FCE, 1998 [1950], p. 210.

<sup>13</sup> Op Cit., p. 217-9.

<sup>14</sup> En su monografía sobre la novela, María Stoopan ha apuntado una lectura de la novela que la equipara a la obra de Paz, afirmando "la posibilidad de hacer válido, en un universo ficcional, los postulados teóricos de Paz." María Stoopan, *La muerte de Artemio Cruz: una novela de denuncia y traición*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 11.

creta de una sociedad como la nuestra. El Presidente de la República es visto, y de hecho lo es, como el máximo hacedor y proveedor de todas las necesidades nacionales. [...] Todos los aspectos y resortes políticos de la Nación dependen de esta capacidad, que en último término es la capacidad de un individuo concreto para ser amigo, no sólo de un grupo o un cuerpo, sino de todos los mexicanos.<sup>15</sup>

Descripciones fatalistas de la sociedad mexicana, y por extensión de la cubana y de otras sociedades hispanohablantes, como pueblos inmaduros que han de ser guiados a la modernidad por esta figura paternal ancestral, el caudillo que porta la nación al completo sobre sus hombros, es obviamente un alegato culturalista a favor de la tiranía y de la sumisión más reaccionaria bajo la blanda apariencia del “amigo de todos”. Incluso Paz apunta que en el núcleo de la familia mexicana se encuentra el “padre” cuya figura “se bifurca en la dualidad de patriarca y de *macho*. El patriarca protege, es bueno, poderoso, sabio. El macho es el hombre terrible, el chingón, el padre que ha ido, que ha abandonado mujer e hijos. La imagen de la autoridad mexicana se inspira en estos dos extremos: el Señor Presidente y el Caudillo.”<sup>16</sup> En el centro de esta comunidad con cara de Jano se halla Jano mismo, los dos roles que acapara Artemio en la novela, el salvador y el chingón. Como le recuerda la voz en segunda persona de su conciencia:

Eres quien eres porque supiste chingar y no te dejaste chingar; eres quien eres porque no supiste chingar y te dejaste chingar: cadena de la chingada que nos aprisiona a todos: eslabón arriba, eslabón abajo, unidos a todos los hijos de la chingada que nos precedieron y nos seguirán... (244)

La palabra sagrada que define esta relación sexual opresiva, *chingar*, está presente a lo largo de todo el texto como rasgo definitorio de todo aquello que une y divide a los mexicanos, por esa misma razón la imposibilidad de suprimirla de la lengua se convierte en la dolorosa obsesión de la conciencia agonizante de Artemio: “matemos esa palabra que nos separa, nos petrifica, nos pudre con su doble veneno de ídolo y de cruz: que no sea nuestra respuesta ni nuestra fatalidad.” (245) Una palabra que Paz había ya definido en *El laberinto de la soledad* como la “contraseña” mexicana, utilizada como forma de afirmar el sentimiento de pertenencia nacional, la “mexicanidad”<sup>17</sup> pero, como pasa en la novela, es también el término que define una “concepción de la vida social como combate [que] fatalmente engendra la división de la sociedad en fuertes y

<sup>15</sup> *Conciencia y posibilidad del Mexicano*, Mexico City: Porrúa, 1953, p. 23.

<sup>16</sup> In *Vuelta a El laberinto de la soledad*, Mexico City: FCE, 1998, 369.

<sup>17</sup> Ver Paz, p. 90 y siguientes.

débiles. Los fuertes – los chingones sin escrúpulos, duros e inexorables – se rodean de fidelidades ardientes e interesadas.” (95) Fuentes describe la *chingada*, el destino nacional, con la imagen de una cadena que simbólicamente une a todos los mexicanos en el juego de la política y el poder. Un juego que por supuesto se aplica a las relaciones de género, puesto que la primera chingada, la Malinche, es la madre del primer mestizo a su pesar, y la primera traidora de un sentido de pureza étnica por siempre cancelado. La inclusión de todos los mexicanos en este sistema piramidal y patriarcal de la nación de los “hijos de la chingada” se opone y desmonta en la novela a través de varios elementos, entre ellos el cuestionamiento de las estructuras temporales solidificadas, tanto lineales como circulares, sobre las que la narración de la comunidad imaginada se basa. En el centro de las preocupaciones del autor de *La muerte de Artemio Cruz* se encuentra este esfuerzo por parodiar y subvertir la “unidad de destino”, el “tiempo vacío” que según Benedict Anderson caracteriza la unidad del estado nación. Esta ruptura de la unidad cronológica de la nación está acompañada de una crítica a la necesaria caracterización patriarcal del discurso nacional. Son precisamente estos dos elementos, la subversión de la temporalidad y la crítica de las relaciones de género los que al convertirse en temas centrales de la novela le confieren su carácter paródico.

La temporalidad, y en particular la narración del tiempo lineal, se han analizado muy a menudo como parte fundamental del proceso de narración de la nación. La conocida obra de Benedict Anderson, *Imagined Communities* se concentra en cuatro novelas del siglo XIX entre ellas la primera novela mexicana, *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, publicada en 1816, con el propósito de probar su teoría de que la novela es un “mecanismo que sirve para representar la simultaneidad en un ‘tiempo homogéneo, vacío’” (25). Anderson se refiere en especial a las novelas realistas del diecinueve que junto al periódico “proveyeron los medios necesarios para ‘representar’ el tipo de comunidad imaginada que es la nación” (25) Este “tiempo vacío” que Anderson define como la proyección del “tiempo del calendario” en el que dichas ficciones y narraciones periodísticas se asientan, es el compañero de la nación que también se mueve de manera lineal hacia su destino, su culminación: “la idea de un organismo social que se mueve en el calendario a través de un tiempo vacío, homogéneo, es una analogía precisa de la idea de la nación que se concibe como una comunidad sólida que se mueve hacia abajo (o hacia arriba) en la historia.” (26) La narración fragmentaria de *La muerte de Artemio Cruz*, como habían hecho las creaciones de sus predecesores modernistas en el mundo de habla inglesa, rompe con ese tiempo homogéneo y vacío que describe Anderson

por el que las naciones y las tramas de la novela decimonónica discurren.<sup>18</sup> Esta fragmentación del flujo temporal en *La muerte de Artemio Cruz* ha sido oportunamente explicada por Edna Aizenberg como “un medio para interrogar a la nación,”<sup>19</sup> pero, como defiendo a lo largo de este capítulo, quizá se trate más bien de un medio para interrumpir a la nación en su flujo hacia ese tiempo futuro, aún por llenar, el tiempo vacío y homogéneo al que se refiere Anderson.

En *La muerte de Artemio Cruz* se imagina la nación mexicana como una comunidad fracturada entre el tiempo de los perdedores, el de los “chingados” a los que se les niega continuamente y se les borra con los tiempos lineales oficiales de los “chingones”. Estos dos tiempos que compiten conforman la fracasada comunidad de dos caras, como nos recuerda la conciencia de Artemio: “Siempre los dos tiempos, en esta comunidad jánica, de rostro doble, tan lejana de lo que fue, y tan lejana de lo que quiere ser” (250). La sugerencia de Fuentes tiene su eco más claro en la *Postdata* que Paz añade a su edición de *El laberinto de la soledad* de 1970, donde afirma la multiplicidad no sólo de la sociedad mexicana, sino de toda nación:

Si el hombre es doble o triple, también lo son las civilizaciones y las sociedades. Cada pueblo sostiene un diálogo con un interlocutor invisible que es, simultáneamente, el mismo y el otro, su doble. ¿Su doble? ¿Cuál es el original y cuál el fantasma? [...] no hay exterior ni interior y la otredad no está allá, fuera, sino aquí, dentro: la otredad es nosotros mismos. (323-24)

La otredad continua que propone Paz en esta diversidad interna es parecida a la “comunidad jánica”: una comunidad cuya homogeneidad se contradice de forma incesante por la cara de Jano desfigurada. Desde el comienzo de *La muerte de Artemio Cruz* hay una distancia que cosifica y fragmenta a Cruz y lo convierte en rasgos y facciones. Artemio es ese “otro. Otro en un espejo colocado frente a la cama.” (118) Siempre es otro, en una sucesión mercurial de identidades que resalta su estatus como el crisol de la nación jánica.

<sup>18</sup> El tiempo se puede ver como una metáfora asociada al género. Incluso la definición temporal de la comunidad imaginada de la nación plantea problemas de género y sexuales como ha apuntado Andrew Parker en su introducción a *Nationalisms and Sexualities*, London: Routledge, 1992, p. 5.

<sup>19</sup> Edna Aizenberg, “The Untruths of the Nation: *Petals of Blood* and Fuentes’s *The Death of Artemio Cruz*” in *Research in African Literatures*, vol 1, no 4, Winter 1990: 85-104, p. 91. Aun así estoy de acuerdo con la tesis principal de Aizenberg, es decir que “the novel now combats the very thing it once sought to constitute [the nation].” (86)

De hecho, como han recalcado numerosos críticos, la novela no es sólo una colección de fragmentos, sino una novela *sobre* la fragmentación.<sup>20</sup> En ella encontramos una fragmentación del tiempo y de la sintaxis, pero también de las voces narrativas y del protagonista mismo, o mejor dicho, del agonista. Los modos en los que estas fragmentaciones cinematográficas se configuran han constituido el centro de atención más habitual de la amplia recepción crítica que ha recibido la novela. Estos juegos fílmicos y literarios son también significativos para llevar a cabo no tan sólo un análisis de su carácter modernista, o incluso, postmodernista, sino también de la crítica de Fuentes al nacionalismo mexicano, pues como han propuesto Sarah Radcliffe y Sallie Westwood “el cine – y no la escritura – fue el medio a través del que la identidad nacional se articuló y consolidó” tras la revolución.<sup>21</sup> Seth Fein ha demostrado ampliamente la participación del capital norteamericano en el desarrollo de una “interpretación nacionalista de la colaboración anti-Axis” (161) en el cine mexicano durante la segunda guerra mundial. A través de producciones de cine histórico tales como *¡Mexicanos al grito de guerra!*, *historia del himno nacional* (1943) y críticas de las relaciones de Buena Vecindad como en *Los tres García* (1946), mantiene Fein que el estado mexicano potenciaba un “pseudo-anti-americanismo [dirigido] a fortificar su propio gobierno basado en medio siglo de colaboración de las élites con los Estados Unidos.”<sup>22</sup> A través de la “megamáquina” cultural del medio cinematográfico, estas élites mexicanas se invisten con el discurso nacionalista, desmentido por su creciente dependencia cultural y económica de los Estados Unidos. De forma que para sustanciar la renovada iconografía nacional, estos filmes propusieron un sentido de continuidad temporal, el tiempo de la nación, y aún más importante en el caso de *Los Tres García*, como deja claro Fein, un humor basado en la rearticulación de la masculinidad mexicana. El chiste de la película, en el que los personajes celebran el acercamiento de las “americanas” en lugar del acercamiento de las “américas”, suministra a Fein con el argumento necesario para su discusión sobre la “remasculinización de la identidad mexicana” (160) llevado a cabo en el cine de esa época. Estos dos elementos, el tiempo lineal, el

<sup>20</sup> Ver por ejemplo Wendy B. Faris, *Carlos Fuentes*, NY: Frederick Ungar, 1983. p. 47, y el capítulo de Jonathan Tittler sobre la novela en *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*, Ithaca: Cornell UP, 1984.

<sup>21</sup> En *Remaking the Nation. Place, Identity and Politics in Latin America*, edited by Sarah Radcliffe and Sallie Westwood. London: Routledge, 1996, p. 11-12. Ver también John King, *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. London: Verso, 1990, p. 53.

<sup>22</sup> “Myths of Cultural Imperialism and Nationalism in Golden Age Mexican Cinema” en *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico Since 1940*. Edited by Gilbert Joseph, Ann Rubenstein, and Eric Zolov, Durham: Duke U.P., 2001, 159-198: 191.

tiempo del progreso, y las relaciones de género, son una vez más el centro de la constitución del nacionalismo “revolucionario” mexicano, y lógicamente son también los elementos principales de la parodia.

En *Artemio Cruz* la nación está constituida también como una fundación puramente masculina que no puede ser heredada por su única hija, Teresa, la cual se burla del padre agonizante y le reprocha sus iniquidades: “Si hasta lo que quiso lo destruyó” (301) reitera.<sup>23</sup> Su odio mutuo es también una relación incestuosa que asegura al lazo familiar a través de una cadena de *chingadas* mutuas. Aunque las acusaciones de Teresa se ven confirmadas por el propio Artemio “mi único amor ha sido la posesión de las cosas...” (239), no por eso la figura de la hija resulta ensalzada, más bien al contrario, puesto que el padre la describe como un murciélago sin alas, esperando junto a su lecho de muerte la herencia. Así, mientras se maltratan mutuamente, Teresa esperando la herencia, y Artemio recordando lo poco preparada que está ella para heredar su imperio mediático, ambos confirman el sistema piramidal de la chingada, la pirámide del poder cuyas altas esferas están sólo reservadas para el hombre.<sup>24</sup> El patético rastreo que llevan a cabo Catalina y Teresa por toda la casa en busca del testamento de Artemio, es una de las escenas menos comentadas de la novela, y en especial es sorprendente su ausencia en críticos que han tratado los problemas de género en la novela. Estos dos buitres hembra simbolizan la participación silenciosa o pasiva, incluso la connivencia de muchas mujeres en el juego patriarcal del poder y de la propiedad del capital. Reproducen en cierto modo la deleznable conducta moral del propio Cruz al final de la Revolución cuando se casó con Catalina Bernal para heredar las fincas del padre y sus privilegios.

Tras sobrevivir el pelotón de fusilamiento en el campamento Villista y después de sacrificar el honor militar a cambio de salvar la vida, consigue utilizar su breve amistad con el idealista Gonzalo Bernal para entrar en la familia Bernal. Al igual que los abogados a los que alude Bernal en la celda, que “sólo quieren una revolución a medias, compatible con lo único que les interesa: medrar, vivir bien sustituir a la *élite* de don Porfirio” (291), Artemio Cruz ve como sus ideales revolucionarios se van relativizando para poder sobrevivir y escalar. Su trayectoria le lleva de revolucionario a trepador social y lo separa de aquellos “que quieren una revolución de verdad, radical, intransigente” y que “son por desgracia hombres ignorantes y sangrientos” (291) como se lamenta el idea-

<sup>23</sup> Ver también p. 301, 316.

<sup>24</sup> Irvin D. Solomon no consigue ver la crítica al colaboracionismo femenino al resumir la novela de forma excesivamente simplista: “based on the notion that females are lesser beings who need to be controlled and dominated.” (74) “A Feminist Perspective of the Latin American Novel: Carlos Fuentes’ *The Death of Artemio Cruz*” *Hispanofila* 33, no. 1 (97) (1989 Sept.): p. 69-75.

lista Gonzalo Bernal antes de su muerte. Gamaliel Bernal, el padre de Catalina y de Gonzalo, aristócrata liberal que representa el patriarcado del Porfirismo, pasa finalmente su herencia a Cruz al casarlo simbólicamente a su hija una vez que se da cuenta de que Artemio personifica el nuevo orden:

Artemio Cruz. Así se llamaba, entonces, el nuevo mundo surgido de la guerra civil, así se llamaban quienes iban a sustituirlo. Desventurado país -se dijo el viejo mientras caminaba, otra vez pausado, hacia la biblioteca y esa presencia indeseada pero fascinante-; desventurado país a cada generación tiene que destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores. (155)

En este juicio pesimista del fracaso de la Revolución mexicana se puede oír con facilidad la reflexión del autor sobre la propia nación, cuyos "hijos" tienen que ser destruidos cíclicamente con la llegada de una nueva generación. Al sacrificar simbólicamente a Gonzalo Bernal y al indio Tobías en el campamento Villista, Cruz pasa una vez más a identificarse con la nación, en su furia devoradora. Su doblez es la forma de la novela con sus voces que cambian de manera constante, pero también es la del momento constitutivo de la nación, su "fratricidio reconfortante" para usar una vez más la terminología acuñada por Benedict Anderson. Anderson ha sugerido que la nación, esa comunidad imaginada, se construye necesariamente sobre la fusión de "asesinos" y "asesinados", a través de un "emblema ancestral".<sup>25</sup> La nación se construye sobre este fratricidio fundacional, la Revolución, imaginada como un renacimiento, una regeneración de la comunidad, pero también como el drama de la destrucción circular: "Ahí está el drama de México" (291).<sup>26</sup> La absorción del idealista Gonzalo por parte de Artemio, en este proceso antropófago le lleva a Cruz a sentir que "...duplicado, con la vida de Gonzalo Bernal añadida a la suya, con el destino del muerto sumado al suyo: como si Bernal, al morir, hubiese delegado las posibilidades de su vida incumplida en la de él. Quizás las muertes ajenas son las que alargan nuestra vida, pensó. Pero no venía a Puebla a pensar." (149) De manera que Artemio sólo fue a Puebla a heredar la tierra, podríamos colegir. La comunión de Cruz con Gonzalo, o mejor dicho, el acto simbólico de su consumición, recuerda la sucesiva asimilación de mujeres: Regina, Catalina, Laura. Catalina, la hermana de Gonzalo, es quizá el ejemplo más claro de la hembra

<sup>25</sup> Ver el artículo de Anderson mencionado más arriba, p. 99.

<sup>26</sup> Como ha notado Emir Rodríguez Monegal, Fuentes encuentra en esta tradición Cainita la "clave de México", ver su artículo "El México alucinado de Carlos Fuentes" en *Narradores de esta América*, Buenos Aires: Alfa, 1974, vol II, p. 259.

sacrificial en la novela, al convertirse en parte del *patrimonio*, el puente entre la vieja y la nueva nación mexicana.<sup>27</sup>

Si como ha sugerido Doris Sommers el romance es el modelo narrativo fundacional de la nación, la frustración de las relaciones amorosas de Artemio proclama el fracaso de la nación que se intenta instituir y representar, reducida paródicamente a un acuerdo comercial entre patriarcas, un asunto de herencias, más que la creación de una sociedad. Por lo tanto, la descripción que de Cruz hace Rosario Castellanos, se confirma finalmente, sus propiedades conforman la nación misma:<sup>28</sup>

Legarás este país; legarás tu periódico, los codazos y la adulación, la conciencia adormecida por los discursos falsos de hombres mediocres; legarás las hipotecas, legarás una clase descastada, un poder sin grandeza, una estulticia consagrada, una ambición enana, un compromiso bufón, una retórica podrida... (234/368)

La crítica abierta al orden patriarcal y la subversión del tiempo lineal, se combinan para representar el discurso oficial, esa "retórica podrida" de la nación en un modo paródico. La temporalidad altamente experimental de la novela le permite a Linda Glanze describirla como un ejemplo literario de *montage* fílmico al estilo de Eisenstein, un montaje que resalta el conflicto entre el "recit" –la acción de la novela, la agonía y muerte de Artemio que tiene lugar el 9 de Abril de 1959 – y la "diégesis" de los recuerdos dispersos que abarcan setenta años de la vida del personaje.<sup>29</sup> En la novela hay 38 fragmentos narrativos que se organizan de manera constante en trece secuencias o episodios. A su vez doce de estos grupos tienen la misma organización interna, tres fragmentos agrupados sistemáticamente de acuerdo a la voz en la que se narra cada uno de ellos y siempre en un mismo orden: tercera, primera y segunda personas. Estas tres voces narrativas encuentran su final con la muerte del personaje, quien por lo tanto pasa a identificarse con el narrador: "mueres... has muerto... moriré" (405) Pero el "hombre en la cama" que espera y alcanza su muerte y relata su propia muerte a través de la máscara del narrador no es una mera argucia narrativa, tiene un alto componente ideológico como Hayden White ha señalado en relación con el narrador en tercera persona de *The Education of Henry Adams*: "[su] anuncio manifiesto del final del ego en la edad moderna ha de ser visto

<sup>27</sup> Debido a esta doblez Messinger Cypess lee a Catalina Bernal como un avatar más de la Malinche, ver op. cit. p. 150 y siguientes.

<sup>28</sup> Castellanos, p. 125.

<sup>29</sup> Linda Glanze, "La distorsión temporal y las técnicas cinematográficas en *La muerte de Artemio Cruz*", *Hispanamérica*, 14 (40), April 1985, 115-120: 116.

como un mensaje no sólo personal y subjetivo sino social e histórico también. En tanto que Adams identifica su propio ego con el de su clase, el anuncio de la disolución de uno es también el anuncio de la disolución del otro.<sup>30</sup> En el caso de Artemio Cruz, la disolución del ego del personaje se hace aún más obvia en las narraciones en primera persona que ponen en escena el proceso de anulación y muerte *in crescendo*, anuncia también la disolución de su clase y la muerte de la Revolución mexicana.

Las secuencias narradas en tercera persona utilizan el pasado para expresar un cierre narrativo que se refuerza con la muerte y nacimiento de Artemio al final de la novela. Al cierre de la novela, la última sección en tercera persona recrea el nacimiento de Cruz el 9 de abril de 1889: "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" (403). A pesar y quizá a causa de la circularidad de las fechas - Artemio muere el 9 de abril de 1959 - la nación misma, como la comunidad imaginada por Artemio en la época de la revolución y más adelante, no puede sobrevivirle. Está condenada a compartir su destino, un destino que no fluye hacia el futuro, sino de manera narcisista hacia sí misma.

La referencia constante en la novela a los espejos, y en particular a los espejos rotos, debe ser leída como otro rasgo al servicio de retratar la nación en su permanente división y agonía. El agonizante Artemio Cruz se mira en el espejo roto del bolso de su hija al comienzo de la novela y descubre una realidad fragmentaria: "Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio. Soy este ojo. Soy este ojo. 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. Párpados aceitosos." (115) Es más, esta constante fragmentación no se encuentra en contradicción con el uso de los tiempos pasado y futuro en las secciones en tercera y segunda personas respectivamente. La constante fragmentación de Artemio - como la de la nación- es también el centro de atención de estas narrativas:

La corte de vendedores de billetes y limpiabotas y mujeres enrebozadas y niños con el labio superior embarrado de moco lo rodearon hasta que pasó las puertas giratorias y se ajustó la corbata frente al vidrio del vestíbulo y atrás, en el segundo vidrio, el que daba a la calle de Madero, un hombre idéntico a él, pero tan lejano se arreglaba el nudo de la corbata también, con los mismos dedos de nicotina, el mismo traje cruzado, pero sin color, rodeado de los mendigos y dejaba caer la mano al mismo tiempo que él y luego le

---

<sup>30</sup> Hayden White, "The context in the text", en *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1987, pp. 185-213: p. 208.

---

daba la espalda y caminaba hacia el centro de la calle, mientras él buscaba el ascensor, desorientado por un instante. (128)

La constante división de la imagen de Artemio se ve facilitada por los muchos espejos dispersos a lo largo del texto. Los dos "Artemios" divididos por el espejo optan en apariencia por dos caminos políticos diferentes, el "real" hacia dentro, hacia el lugar privado desde el que Artemio, el "chingón" individualista se puede esconder de las víctimas del sistema económico que le ha llevado a la cumbre, o el camino "posible", la elección de solidaridad con ese mundo, con la calle donde los "chingados", los mexicanos que le rodean.<sup>31</sup> Como en otros momentos de la novela, la fractura del personaje central es un recordatorio de la comunidad fragmentada, de la sociedad en la que las divisiones de clase quedan disfrazadas bajo la narrativa consensual de la Revolución.

El espejo no es el lugar de la reconciliación o del momento narcisista de autoconocimiento, de la misma manera en que el espejo de la historia no puede ser el lugar en el que se comprenda o funde la nación, sino más bien el escenario de continua lucha y conflicto, un recordatorio perpetuo del laberinto de las soledades. Según se va desmontando el tiempo continuo de la nación fracasada y se contraponen a los tiempos múltiples y alternativos de una realidad heterogénea, el espejo se constituye en el espacio en el que mirar para encontrar la diferencia más que la identificación. Wendy Faris sugiere que en estas imágenes reflejadas del Cruz fragmentado "we sense a simultaneous desire and reluctance to know himself" (50), pero ese deseo es finalmente parodiado por la paradójica renuencia a realizarlo, una especie de odio de sí mismo que enfatiza el descrédito con el que Fuentes cubre la obsesiva búsqueda de la identidad nacional que ha caracterizado gran parte de su historia intelectual. Artemio "quisiera ser uno"<sup>32</sup>, como han deseado en numerosas ocasiones los ideólogos nacionalistas para el proyecto nacional, y su fracaso al igual que el del nacionalismo mexicano, consiste en la persistencia de la pluralidad de voces, de puntos de vista que continuamente desafían y parodian los esfuerzos homogeneizantes de esa versión local de modernidad. Octavio Paz, anunció tímidamente en la última parte de su meditación sobre México la necesidad de una conciencia "universal" o internacional como resultado natural de todo el periodo de autorreflexión post-revolucionario: "nuestro nacionalismo sino es una enfermedad mental o una idolatría, debe desembocar en una búsqueda universal. Hay que partir de la

---

<sup>31</sup> Gyurko establece una división entre los dobles compensatorios y antagónicos. Ver Lanin Gyurko, "Self, Double, and Mask in Fuentes's *La muerte de Artemio Cruz*," *Texas Studies in Language and Literature* 16 (1974), 363-84.

<sup>32</sup> Sinningen, 700.

---

conciencia de que nuestra situación de enajenación es la de la mayoría de los pueblos." (233-34) Al desnudarse el nacionalismo mexicano de sus máscaras engañosas, la visión esencialista de la nación se pone en perspectiva, e incluso se denuncia como parte del discurso colonizador que utilizan para su beneficio las clases dominantes. La muerte lenta y dolorosa de Artemio más que anunciar los desafíos de las naciones "aún por ser" [yet-to-be nations] como ha propuesto Aizenberg en relación a la novela, pronuncia las contradicciones y la imposibilidad de tal creación. En su siguiente novela, *Cambio de Piel* Fuentes visitaría el cuerpo muerto de la nación no tanto para guardarle luto, sino más bien para intentar evitar su resurrección.

**PEDRO GARCÍA-CARO**

University of Oregon (Estados Unidos)

Vicente Cervera Salinas  
M<sup>a</sup> Dolores Adsuar Fernández  
(Editores)

**ALMA AMÉRICA**  
**IN HONOREM VICTORINO POLO**

**Tomo I**

UNIVERSIDAD DE MURCIA  
2008

---

Alma América: In honorem Victorino Polo / Vicente Cervera Salinas,  
M<sup>a</sup> Dolores Adsuar Fernández (editores).- Murcia: Universidad  
de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2008.

2 v.

ISBN: 978-84-8371-746-2 v. I

ISBN: 978-84-8371-747-9 v. II

ISBN: 978-84-8371-748-6 Obra completa

1. Polo García, Victorino - Homenajes. 2. Literatura hispanoamericana  
Colección de escritos. I. Cervera Salinas, Vicente (1961-). II. Adsuar Fernández,  
María Dolores. III. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. IV Título.

929 Polo García, Victorino

821.134.2(7/8)(082.2)

1<sup>a</sup> edición, 2008

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2.008

ISBN: 978-84-8371-746-2 v. I

ISBN: 978-84-8371-747-9 v. II

ISBN: 978-84-8371-748-6 Obra completa

Deposito legal: MU-2633-2008

Ilustración de cubierta: *Paisaje con cordillera*. Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925)  
Óleo sobre tela. Museo Nacional de Bellas Artes

Impreso en España – Printed in Spain

Imprime: F.G. Graf, S.L.

fggraf@gmail.com