

# Cinematografía y literatura en *Las buenas conciencias* de Carlos Fuentes

Por Michelle GOTAY MORALES\*

*El cine instrumentaliza la libertad  
de la imaginación y la poesía.*

Luis Buñuel

*Soy un cine adicto enfermo.*

*La novela proclama su función portadora de novedades.*

Carlos Fuentes

EN EL ESPACIO LATINOAMERICANO, como es de sobra conocido, la literatura y el cine se intersecan. Carlos Fuentes ha utilizado la técnica cinematográfica como “punto de partida” en algunas de sus obras.<sup>1</sup> *Diana o la cazadora solitaria* (1994) es una narración que centra su trama en la actriz Jean Seberg, mientras que *Aura* (1962), *Zona sagrada* (1967), *La cabeza de la hidra* (1978) y *Gringo viejo* (1985), entre otras, han sido llevadas a la pantalla grande. Fernando F. Salcedo ha mencionado que la influencia del cine es “profunda y significativa” en Fuentes porque él es “un observador agudo”.<sup>2</sup>

No obstante tales antecedentes, la crítica literaria no estudia la influencia cinematográfica como técnica o estrategia experimental en *Las buenas conciencias* (1959). A mi juicio, ello se debe a la aparente estructura tradicional y lineal en que se narra la historia política, eclesial y sociocultural mexicana durante casi un siglo

---

\* Doctoranda en Literatura Puertorriqueña en la Facultad de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto Río Piedras; e-mail: <mgotay23@hotmail.com>.

<sup>1</sup> Entre otras en *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Cambio de piel* (1967), *Cumpleaños* (1969); véase Víctor Fuentes, “Confluences: Buñuel’s cinematic narrative and the Latin American novel”, *Discourse* (Wayne State University), vol. 26, núm. 1-2 (invierno-primavera de 2004), p. 101.

<sup>2</sup> Fernando F. Salcedo, “Técnicas derivadas del cine en la obra de Carlos Fuentes”, *Cuadernos Americanos*, núm. 3 (mayo-junio de 1975), p. 175; véase también Georgina García-Gutiérrez, comp., *Carlos Fuentes desde la crítica*, México, Taurus, 2001.

(1852-1946) a través de la etapa formativa y vocativa del adolescente Jaime Ceballos, hijo único del matrimonio formado por Adelina y Rodolfo Ceballos en el Guanajuato posterior al Grito de Dolores. La primera generación familiar fue española y se asentó en México en 1852. El relato psicológico y espiritual de la vida de Jaime, como tercera generación, abarca poco más de tres años y transcurre en la hacienda familiar Ceballos-Balcárcel, ubicada en el Jardín Morelos, cuando retorna de España el matrimonio formado por Asunción Ceballos y Jorge Balcárcel del Moral, tíos de Jaime y protegidos del presidente Plutarco Elías Calles. Dicho matrimonio se posesiona de la casa y busca ascender en la escala social. Asunción trama en contra de Adelina —cuñada suya y madre de Jaime—, custodia de la puerta/Edén de la casa. Las vejaciones infligidas por su cuñada y la falta de carácter de su esposo provocan la salida de Adelina de la laberíntica casa, en la que deja a su hijo, hecho que a Asunción le permite satisfacer su frustrado deseo de ser madre.

Luego de obras previas tan ambiciosas y complejas como *Los días enmascarados* (1954) y *La región más transparente* (1958), la aparente linealidad histórica de la estructura de *Las buenas conciencias* fue desconcertante. Esa “realidad [histórica] reconocible y representada” lleva a concluir al público lector y a la crítica literaria que la obra adolece del “fenómeno artístico” o “semiótico”, según la nomenclatura teórica de Yuri Lotman.<sup>3</sup> Pese a que *Las buenas conciencias* está dedicada al “gran artista” Luis Buñuel, Aída Elsa Ramírez Mattei no logra vislumbrar en ella las intrínsecas conexiones narratológicas entre cine y literatura.<sup>4</sup> Es por ello que en el presente artículo analizo la influencia semiótica del cine en la narrativa tradicional e histórica como elemento poético renovador en la literatura latinoamericana de mediados del siglo xx.

Establecida por la secuencia, así como porque uno utiliza la imagen y otra la palabra, la crítica marca una diferencia entre el cine

---

<sup>3</sup> Véanse Yuri M. Lotman, *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 71; también John S. Brushwood, “Sobre el referente y la transformación narrativa en las novelas de Carlos Fuentes y Gustavo Sainz”, *Revista Iberoamericana* (ILLI), núm. 47 (1981), pp. 116-117.

<sup>4</sup> En la novelística de Fuentes es evidente la admiración por el cineasta Luis Buñuel, por ejemplo, *Las buenas conciencias* (1959), *Terra nostra* (1975), *Una familia lejana* (1980) y *Los años con Laura Díaz* (1999); véase también Aída Elsa Ramírez Mattei, “*Las buenas conciencias*: una novela tradicional”, en *id.*, *La narrativa de Carlos Fuentes: afán por la armonía en la multiplicidad antagónica del mundo*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1983, pp. 127-160.

y la literatura.<sup>5</sup> Los elementos estilísticos conocidos y heterogéneos aportan —de acuerdo con Lotman— “significaciones artísticas [y] efectos semánticos (metáfora)” para que el cine y la literatura despunten creativamente como arte”.<sup>6</sup> A pesar de que la literatura es más antigua que la cinematografía ambas comparten la imagen o recursos tropológicos, focalización, acción, comunicación narrativa y el hecho de que son artificios artísticos contenedores de otros artificios artísticos. No obstante, la semiótica del cine provee a la literatura de la fragmentación en la secuencia temporal y espacial (crono-topía) del relato, y son comunes el contrapunto (*collage*), la construcción en paralelo, los desdoblamientos y la ruptura lineal en la narración (*flash-back* o *flash-forward*). Si tales recursos generan en el lector la sensación de que está viendo una película, la adaptación de un medio a otro habrá logrado su objetivo.<sup>7</sup> La reciprocidad entre disciplinas artísticas es llamada por la crítica “narratividad teatral y relato cinematográfico”.<sup>8</sup>

Cuando Fuentes define el término *cine* apunta a isotopías recurrentes en sus novelas: la identidad, el estilo propio, el tiempo y un lenguaje renovado.<sup>9</sup> Tales isotopías reflejan las inquietudes que ocuparon al escritor y la influencia que sobre él ejercieron Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, cinéfilos ellos mismos y críticos del séptimo arte.<sup>10</sup> En *Las buenas conciencias* poesía e imagen cinematográfica forman una estructura: lo poético contiene tanto

<sup>5</sup> Sobre esos temas véanse Pere Gimferrer, *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985; Christian Metz, *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973; Viktor Slovski, *Cine y lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 1971; Seymour Chatman, *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*, Nueva York, Cornell University, 1990; Elizabeth McMahan, Robert W. Funk y Susan Day, *The elements of writing about literature and film*, Londres, Longman, 1988; Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, José Pavia Cogollos, trad., Barcelona, Paidós, 1999; Jacques Aumont, Alain Bergala y Michel Marie, *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1996; Robert Scholes, ed., *Elements of literature: essay, fiction, poetry, drama, film*, 4ª ed., Nueva York, Oxford University Press, 1991; Timothy Corrigan, ed., *Film and literature: an introduction and reader*, 2ª ed., Nueva York, Routledge, 2011.

<sup>6</sup> Lotman, *Estética y semiótica del cine* [n. 3], p. 71.

<sup>7</sup> Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de Términos Literarios*, Madrid, Alianza, 2008, pp. 159-160.

<sup>8</sup> Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *Crítica literaria: iniciación al estudio de la literatura*, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 2008, pp. 343-344.

<sup>9</sup> Carlos Fuentes, *En esto creo*, México, Seix Barral, 2002, p. 19.

<sup>10</sup> Héctor Perea, “Fósforos ante la pantalla (secuencias paralelas)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Complutense de Madrid), núm. 32 (2003), p. 24.

la crítica de la diversidad social como el drama en su nomenclatura lingüística y retórica, ya sincrónica ya diacrónica; en tanto que la imagen cinematográfica sostiene la cronotopía novelesca. Por tanto, en *Las buenas conciencias* —novela corta aparentemente tradicional e histórica—, el lenguaje poético y el cinematográfico se equiparan y constituyen un lenguaje renovador en el ámbito latinoamericano. De acuerdo con Lotman, el “plano” cinematográfico puede intercambiarse por la “palabra” literaria como portadora de “verdad artística”, “dinámica” y “novedosa”, cuyo lenguaje, según Ludwig Wittgenstein, es plurívoco.<sup>11</sup> A su vez, en la novela, la poética semiótica fílmica estampa el estilo narratológico del escritor. Del matrimonio entre una narrativa tradicional y los elementos semióticos fílmicos surge un nuevo lenguaje literario que no sólo busca la representatividad histórica sino que quiere provocar movimientos inesperados en la construcción formal de la novela y en la interpretación de la acción: durante la “construcción interminable”<sup>12</sup> de la novela “debe haber otro idioma, que no sólo refleje, sino que pueda transformar la realidad”.<sup>13</sup> Siguiendo la poética del cine, *Las buenas conciencias* trastoca tanto la textualidad de la novela como su recepción. La narración se torna ágil y densa por los súbitos giros y las modificaciones abruptas de aceleración y desaceleración que inducen el disloque narrativo e interpretativo debido a la dificultad de memorizar la amalgama de hechos y posicionamientos contradictorios intradieгéticos que problematizan el discernimiento lógico entre lo histórico y lo ficcional.

La relación cine-literatura divide a la crítica en dos sectores según manejen la sintaxis o la semiótica. Fuentes, como estudioso del lenguaje y del cine, tendió a la sobreabundancia totalizadora, lo que constituye un verdadero reto para los críticos que intentan aplicar a sus novelas modelos teóricos que no necesariamente se ajustan a su creatividad e imaginación narratológica.

---

<sup>11</sup> Véanse Lotman, *Estética y semiótica del cine* [n. 3], pp. 21-24, 39, 91; y Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations*, ed. conmemorativa, Elizabeth Anscombe, trad., Massachusetts, Blackwell, 2001.

<sup>12</sup> Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispano-americana*, México, FCE, 1990, pp. 75-76; cf. del mismo autor, “¿Ha muerto la novela?”, *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993, pp. 11-39; “The novel always says: the world is unfinished”, *The New York Times*, sec. 7, 31-III-1985, p. 25. De otra parte, cf. Emir Rodríguez Monegal, “El mundo mágico de Carlos Fuentes”, *Número* (Montevideo), núm. 2 (julio-septiembre de 1963), pp. 144-159.

<sup>13</sup> Carlos Fuentes, *Las buenas conciencias*, México, Alfaguara, 2000, p. 149. En adelante todas las referencias a esta novela se indicarán entre paréntesis en el texto.

En una obra de 1954 el crítico español Manuel Villegas López esquematiza los signos de puntuación y analógicamente los relaciona con el cine. De acuerdo con él, el “punto y aparte” equivale al proceso que divide la secuencia por medio del oscurecimiento del plano hasta que ennegrece completamente para dar paso a la próxima escena. El “punto y seguido” propone la desaparición paulatina de una imagen por otra que le sustituye. En el caso del “punto y coma” éste se asemeja al “punto y seguido” con la diferencia de que la entrada a escena es tangencial y empuja la otra imagen, indicando cambio espacio-temporal. Mientras la “coma” es el paso directo de una imagen a otra.<sup>14</sup> Aunque sugerente, el modelo de Villegas López no se sujeta al cuadro de signos de puntuación esbozado en *Las buenas conciencias*. En dicha novela se usan reiterativamente los dos puntos, los puntos suspensivos y los paréntesis, lo que sugiere la confirmación teórica del uso de la misma literatura para provocar afectación cinematográfica en la recepción, en que la gramática es sólo una parte. El crítico español fallaría al escoger los signos de puntuación que establecen el vínculo entre ambas disciplinas. Más adelante estos signos se observarán en algunos ejemplos cuando se discuta la semiótica, que es la base que sostiene el presente artículo.

A continuación expongo varios ejemplos sobre los signos de puntuación que esbozan la estilística literaria de Fuentes, o mejor dicho, del narrador/lente cinematográfica en *Las buenas conciencias*: con los dos puntos podemos mencionar, “sólo Francisco decidió unirse a la lucha liberal: militó en las filas del general Mariano Escobedo y, al cabo, fue capturado y mandado fusilar por el terrible Dupin en un llano de Jalisco” (p. 22).<sup>15</sup> Más adelante otro de los personajes expresará “No lo olviden: si somos algo, lo debemos al trabajo honrado” (p. 23). En las escenas de Rodolfo, Jaime y Asunción se usan los puntos suspensivos. Rodolfo intentó sin resultados conquistar a su hijo: “Imagínate... imagínate esta calle... [...] Imagínate... imagínate... que tuviéramos una maquina, algo así como una bicicleta mágica... para regresar al pasado...

<sup>14</sup> Manuel Villegas López, *Cinema: teoría y estética del arte nuevo*, Madrid, Dossat, 1954, citado por Estébanez Calderón, *Diccionario de Términos Literarios* [n. 7], p. 158. Nótese que este texto teórico se publicó sólo cinco años antes que *Las buenas conciencias*.

<sup>15</sup> Se señalan en cursivas los signos de puntuación (dos puntos, puntos suspensivos y paréntesis) utilizados en *Las buenas conciencias*, ya sea en los ejemplos gramaticales o semióticos, según la crítica de cine y literatura ha establecido, o en la combinación de ambos marcos teóricos, según Fuentes.

y conocer, ¿a quién te diré?... ¡al Pípila!” (p. 63).<sup>16</sup> Los paréntesis están presentes cuando Asunción le suplica a su marido una caricia. La esterilidad de Asunción da un pretexto a su marido para evitar el contacto sexual con ella mientras se desfoga en los burdeles de la ciudad: “(Abrázame) [...] (Abrázame) [...] (Nada te cuesta abrazarme. Mañana estaré tranquila)” (pp. 179-180). También se utilizan cuando se hace la única referencia a escritos realizados por Jaime, cuya acción actancial no se representa en la narración; lo novedoso en esta parte es que el paréntesis no se cierra: “(Jaime hace composiciones primorosas” (p. 101).

Salcedo estudia la influencia del cine en las novelas de Fuentes y observa las técnicas narratológicas de enfoque y montaje de planos.<sup>17</sup> Las técnicas de focalización o enfoque de la trama, sus actantes, temáticas, fenómenos, problemáticas e ideologías proveen la mirada lingüística omnisciente y externa con distintas posiciones de la cámara cinematográfica, que pueden intercambiarse porque son equiparables. Esta semiótica narrativa

crea la impresión de que el centro de visión está dado a través del lente de una cámara que se mueve por el escenario. La cámara va recogiendo todas las acciones de los personajes. Dentro del marco limitado del enfoque, se observan detalles significativos que son tomados de una realidad que es, a veces, simplemente el reflejo de otra [...] Al igual que la cámara, la narración se detiene en objetos, a veces distantes, los magnifica y presenta en sus más mínimos detalles. Otras veces el lente cambia de ángulo, se hace más abierto y abarca un horizonte muy amplio. Iguales cambios se hacen con el ritmo narrativo que a veces se acelera y otras se hace más lento.<sup>18</sup>

Si bien Salcedo estudia el cine en la narrativa de Fuentes, *Las buenas conciencias* no se incluye en su investigación, pues pasa por alto la gran influencia de las técnicas semióticas fílmicas que proliferan en ese corto relato. Cronotópicamente la semiótica del cine se articula en la novela para moverse entre sus personajes, sus lenguajes —ideológicos y culturales—, sucesos u objetos desde distintas posiciones —homólogas, divergentes, paralelas o cruzadas— con el *pan shot*, que por momentos se detiene maximizando los detalles con el *zooming* para evocar sensaciones y enfocar

---

<sup>16</sup> En las páginas de *Las buenas conciencias* existe, a su vez, la iteración de los signos gramaticales de interrogación, exclamación y comillas.

<sup>17</sup> Salcedo, “Técnicas derivadas del cine” [n. 2], p. 175.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 178-179.

distintos ángulos, para abarcar así una mayor perspectiva de la escena desde un punto fijo y giratorio con el *roving*. Para Lotman, la yuxtaposición, el paralelismo entre voces, el encabalgamiento, los acontecimientos y los objetos son elementos “significantes” en el argumento de la trama.<sup>19</sup> El montaje narratológico

no es un empalme de planos, sino una *sucesión* diferenciada de los planos, por eso precisamente se pueden suceder los planos que mantienen entre sí una cierta relación. Esta relación puede deberse a la trama y *también puede alcanzar un grado mucho más elevado y ser de carácter estilístico*.<sup>20</sup>

Según la nomenclatura de Salcedo, la intersección cine-literatura, se efectúa mediante los tropos semánticos que en el empalme de la novela corresponden al “enfoco” y al “movimiento de la cámara entre personajes”.<sup>21</sup> Dichos tropos constituyen un fenómeno artístico renovador para la representación de la realidad y, al mismo tiempo, proporcionan realce distintivo al estilo narrativo de su autor. Fuentes llamará “imaginación creativa” al ejercicio incesante del lenguaje y el tiempo en el espacio de una novela.<sup>22</sup> La imaginación poética, en su sincronía y diacronía, es mediatizada por el cine en la narrativa. Ante los inexistentes marcos teóricos y analíticos en la tradición cinematográfica, con base en los tropos semánticos, Lauro Zavala elabora un modelo metatipológico que le permite describir la metadiscursividad metonímica y metafórica que forjan los “mecanismos de autotextualidad”.<sup>23</sup>

Zavala explica que la técnica de enmarcación de planos filmicos metonímicos (*framing*) es la retórica que fragmenta y combina elementos repetitivos. Dividida en metonimia circular, metonimia diferida y metonimia con variantes, dicha técnica cinematográfica se advierte en la narración textual de una obra. Con algunas modificaciones aplico ese modelo a *Las buenas conciencias*. En la

---

<sup>19</sup> Lotman, *Estética y semiótica del cine* [n. 3], pp. 92, 94.

<sup>20</sup> Iuri Tiniánov citado por Salcedo, “Técnicas derivadas del cine” [n. 2], pp. 178-179. Las cursivas son mías.

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

<sup>22</sup> Fuentes, “Novela”, *En esto creo* [n. 9], pp. 90-91.

<sup>23</sup> Lauro Zavala, “Estrategias metaficcionales en cine y literatura: una taxonomía estructural”, en *id.*, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2010, pp. 6-7; cf. Lauro Zavala, *Las ironías de la ficción y metaficción en cine y literatura*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007; y Mark Currie, ed., *Metafiction*, Nueva York, Longman Critical Readers, 1995.

repetición circular el final de la narración se suscita como apertura (analepsis). Sólo mediante la lectura los receptores se enteran de cómo las problemáticas van desencadenándose hasta producir transformaciones en sus actantes. Este recurso se narra a sí mismo.<sup>24</sup> En *Las buenas conciencias* la pequeña introducción de tres párrafos presenta el final como inicio pero la dislocación temporal no se narra linealmente ni posibilita que sea enteramente circular. El primer párrafo simula anticipar (prolepsis) la totalidad de la obra con una estructuración composicional a trazos sesgados debido a las elipsis o cortes narrativos, que eliminan cláusulas o han sido modificados para incitar movimiento y drama, mostrando desde su inicio un efecto cinematográfico. La novela concluye poco después del diálogo entre Jaime y Lorenzo, personaje que no es nombrado ni aludido en dicho prólogo. Por otra parte, se añade un puñado de oraciones inexistentes en el drama familiar. El último párrafo de la introducción es, sin embargo, análogo al último párrafo del texto, con lo que se retoma la iteración circular metonímica del mito (pp. 11-12). La metonimia utilizada en el prólogo de la novela es mayormente cíclica por no ser idéntica.

La repetición metonímica diferida consiste en reproducir una escena en la narración con motivaciones y resultados diferentes en contextos asimismo diferentes.<sup>25</sup> Existen tres escenas relativas a la madurez de Jaime —cuyas motivaciones y resoluciones varían cuando los actantes se refieren al crecimiento del protagonista— en las que pueden observarse yuxtaposiciones, oposiciones y acercamientos diferidos. Por su apego enfermizo hacia Jaime, Asunción enuncia su deseo de que no se efectúe su eventual desarrollo: “Que nunca crezca mi niño” (p. 115). Para Jorge, el que Jaime creciera implicaría que éste fuera en contra de su vocación sacerdotal para dedicarse a la abogacía, profesión más lucrativa que le permitiría establecer las relaciones políticas y económicas necesarias para sostener el tren de vida de una familia burguesa, por ello expresa que la “maldita adolescencia” pase pronto (p. 180). La historia mexicana, no obstante, hace recordar que tanto las leyes como el sacerdocio son instituciones sociales que comparten la misma ambición. Más adelante la cláusula emerge en labios de Jaime —quien ahora es un joven-adulto con angustiantes preguntas existenciales sobre su presente y su futuro— pero también ante Lorenzo poco antes del

---

<sup>24</sup> Zavala, “Estrategias metaficcionales” [n. 23], p. 7.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 7.

final de la obra. Ambos amigos tienen como propósito continuar con los estudios, si bien sus perspectivas de las responsabilidades sociales y políticas que ello conlleva son diferentes. Este joven-adulto lo expresa con infantilismo: “¿Por qué crecemos, Lorenzo? ¿Para qué? Ojalá siempre fuéramos niños” (p. 237).<sup>26</sup>

La intertextualidad o reenmarcación es una metonimia que repite un modelo literario y produce una obra nueva, ya sea mediante cambios estructurales o de contenido.<sup>27</sup> *Las buenas conciencias* contiene una variada intertextualidad que la configura y tematiza con la original impronta de su autor. Siguiendo la definición narratológica de Estébanez Calderón, puede mencionarse la influencia galdosiana, evidente en el “modo dramático” en que los receptores conocen la trama por los hechos de sus personajes actanciales y por el espacio, las escenas y la teatralidad, así como por el discurso narratológico doble, individual y colectivo. Balzac y Galdós en conjunto apuntarían a una influencia “cero” cuya narración posee más información que la de todos los actantes.<sup>28</sup>

Con sus correspondientes diferencias, *Las buenas conciencias* se acerca al modelo estructural del *Bildungsroman* seguido por James Joyce en *A portrait of the artist as a young man* (1916). Ambas narraciones comparten rasgos como el ser novelas de aprendizaje filosófico-teológico de corte crítico, antiburgués y anticlerical, así como de liberación sexual y carácter semibiográfico. Tales aspectos pueden observarse desde el título mismo, los epígrafes de los alemanes Sören Kierkegaard y Emmanuel Mounier, así como en la dedicatoria de Fuentes a Luis Buñuel, en la que éste es representado como el “gran destructor de las conciencias tranquilas” (pp. 9-10). En *Las buenas conciencias* el hecho central que marca la naciente espiritualidad de Jaime reúne los modelos narrativos de Kierkegaard y Stendhal. Acontece en Semana Santa durante la procesión del Cristo negro de faldón rojo, custodiado por la clase proletaria y la clase empobrecida. El pensamiento kierkegaardiano se plasma en las diferencias entre la práctica cristiana y las enseñanzas del Jesucristo de los Evangelios en *Attack upon Christendom*

---

<sup>26</sup> Cf. el corto pero enjundioso análisis de Luis Rivera-Pagán, “Laberintos y desencuentros de la fragmentada identidad cultural mexicana”, en *id.*, *Teología y cultura en América Latina*, Costa Rica, Universidad Nacional, 2009, pp. 100-103.

<sup>27</sup> Zavala, “Estrategias metaficcionales” [n. 23], pp. 7-8.

<sup>28</sup> Estébanez Calderón, “Punto de vista”, *Diccionario de Términos Literarios* [n. 7], p. 892.

(1854-1855).<sup>29</sup> En lengua alemana, al igual que en la inglesa, el término *cristianismo* conlleva una fuerte carga ideológica, pues ese pensamiento se erigió para que la clase dominante mantuviera en sus manos el poder político. Por el contrario, el cristianismo de base promulgado por el Jesucristo histórico abogaba por las personas desprotegidas.

Otra acepción intertextual surge con la alusión a la sotana y la milicia, y respectivamente a la Iglesia y la revolución. Ambas instituciones se encuentran presentes en *Rojo y negro* (1830), del francés Stendhal, cuyo protagonista desea ascender socialmente por lo que omite expresar juicios que podrían serle desfavorables en sus relaciones sociales. También en la novela de Fuentes “la verdad era cruel, y sólo la mentira permitía la convivencia” (p. 203).<sup>30</sup> *Rojo y negro* es lectura compartida por los jóvenes en *Las buenas conciencias*, por lo que se constituye una metadiscursividad del género narrativo, al igual que la intertextualidad cinematográfica que se objetiva a sí misma en la trama. Me refiero al cinematógrafo que surge como espacio cultural y político y cuyo discurso resulta desmoralizador en la ciudad provinciana.<sup>31</sup> En labios de la mojegata y prejuiciada Pascualina, el relato calca la reacción de la sociedad y la peyorativa recepción del invento que revolucionó el siglo xx: “¡Ay, si tuviera el poder mandaría a cerrar cuanto cine haya! Bueno, no es que hiciera nada esta señorita, pero la de besos y cosas inmorales que había en la película” (p. 103). La metadiscursividad entre cine y novela en *Las buenas conciencias* es doble, como espacio cultural y como espacio textual. En el presente artículo resulta importante el cine como recurso de teoría semiótica que estructura subrepticamente la cronotopía narrativa e

---

<sup>29</sup> Cf. la exquisita tesis doctoral recientemente publicada del teólogo mexicano Eliseo Pérez-Álvarez, *A vexing gadfly: the late Kierkegaard on economic matters*, Oregon, Wipf & Stock Publishers, 2009 (Princeton Theological Monograph-Book, núm. 112).

<sup>30</sup> María Aparecida da Silva estudia la intertextualidad literaria estructural y temática en su excelente ensayo crítico “Cuerpo místico/cuerpo erótico: *Las buenas conciencias* y la crítica a los valores católico-burgueses”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, año VIII, núm. 23 (marzo-junio de 2003), en DE: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/>>.

<sup>31</sup> Cf. Ángel Miguel, *Disolvencias: literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, México, FCE, 2005; Miriam Hansen, “Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere”, *Screen*, vol. 34, núm. 3 (otoño de 1993); Manuel Trenzado Rosado, “El cine desde la perspectiva de la ciencia política”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (Madrid), núm. 92 (2000), pp. 45-70; Christian Zimmer, *Cine y política*, Salamanca, Sígueme, 1976; Jean Patrick Lebel, *Cine e ideología*, Buenos Aires, Granica, 1973.

impresiona a la audiencia. En apoyo a lo anterior cito dos novelas llevadas a la pantalla grande bajo la dirección de Buñuel: *Él* (1953), de Mercedes Pinto, y *Nazarín* (1958), de Benito Pérez Galdós. En ambos relatos los personajes principales son jóvenes religiosos.

Por otra parte, las tipologías metafóricas son aquéllas centradas en la selección y sustitución mediante epifanías reveladoras de verdades. Tales tipologías se dividen en condiciones detrás de la cámara, historia detrás del personaje, ficción detrás de la realidad y autor detrás del narrador.<sup>32</sup> En *Las buenas conciencias*, el distanciamiento brechtiano o irónico es el recurso más usado y cuestiona no sólo la continuidad/ruptura secuencial espacio-temporal sino la verosimilitud entre planos o discursos narrativos.<sup>33</sup> Un corte abrupto se percibe luego de una acalorada discusión entre el padre Obregón y Jaime: “El joven sale corriendo de la sacristía y el sacerdote permaneció sentado y después se cubrió el rostro con las manos” (p. 225). El párrafo siguiente muestra el cuestionamiento mental dubitativo signado por paréntesis, que sugiere la estructura de la dramaturgia tan relacionada con el cine:

“Dios mío. ¿He hecho bien o mal? Nadie me trae problemas; los pecados de esta pobre grey son tan monótonos y simples. He perdido la costumbre de los otros problemas. ¿He ayudado a este muchacho diciéndole la verdad? ¿O lo he frustrado? ¿He fortalecido o quebrantado su fe? Dios mío...” (p. 225).<sup>34</sup>

Esta escena rompe la secuencia ante un nuevo acto en el que aparece Obregón: “Pero al sentarse a cenar, el chocolate caliente le convenció de que había hablado bien, muy bien...” (p. 226). El abrupto cambio se lleva a cabo incluso en la manera de pensar del cura, quien en la primera escena duda y en la siguiente, sin reflexión alguna, pasa a la certeza. La ironía metafórica recae en el objeto, el chocolate caliente, que le infunde la seguridad de haber obrado correctamente.

Otro ejemplo de corte abrupto y epifánico entre personajes tiene lugar el Domingo de Pascua mientras se encuentran en la iglesia,

---

<sup>32</sup> Zavala, “Estrategias metaficciones” [n. 23], p. 8.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Obsérvese en este ejemplo la combinación de gramática y semiótica, según la teoría de cine y literatura. Con esto no aludo a que el uso de puntuación signifique metáfora o metonimia en particular con determinado enfoque cinematográfico en *Las buenas conciencias*. En Fuentes, los signos de puntuación mismos pueden considerarse semióticos, ya por la reiteración o por una sola aparición textual, en adición a la retórica tropológica.

cuando Jaime descubre la ausencia de genitales en la figura del Cristo negro de faldón rojo: “Jaime levanta los ojos hacia la figura y no sabe si el cuerpo del Cristo es el suyo [...] El resto del cuerpo es una cruz de palo que sostiene el torso herido y los brazos abiertos” (p. 83). La secuencia es interrumpida en la próxima escena en la que aparece Ezequiel amenazándolo de muerte: “—Ni un grito, chamaco, o me lo tuerzo...”. Será el narrador quien explique que el tiempo ha transcurrido y Jaime está de vuelta en la casa: “Había regresado del templo silencioso, por las calles abandonadas, a la casa envuelta en siestas” (p. 83). El otrora famoso recurso brechtiano en que el actante se dirige a la audiencia es inexistente en *Las buenas conciencias*.<sup>35</sup>

En la narrativa de Fuentes, la metáfora de “la epifanía del rol”, en que la historia se perfila detrás del personaje, es una característica semiótica constante evidente en los dobles de un personaje, los desdoblamientos y las tríadas así como en sus encuentros y desencuentros.<sup>36</sup> En la novela, el cura Obregón es un personaje que remite a Álvaro Obregón Salido, político revolucionario de principios del siglo xx y presidente del México posrevolucionario.

La trama de *Las buenas conciencias* contiene alocuciones y hechos paralelos entre Jesucristo y los jóvenes Jaime, Ezequiel y Juan Manuel. Nominalmente el protagonista Jaime Ceballos posee las iniciales del Redentor. La metáfora, empero, no colapsa la individualidad, totalidad y diferencia entre ambos, como lo enuncia la narración: “Lograba *distinguir* una *liga* suya con la imagen de la cruz” (p. 227. Las cursivas son mías).<sup>37</sup> El nombre de profeta bíblico lo porta Ezequiel Zuno, minero sindicalista y huelguista, a cuyo alrededor suceden hechos que tienen mayor correspondencia con Jesucristo y la Pasión. Tales hechos se anuncian desde su aparición la tarde del Domingo de Pascua, cuando interpela a Jaime: “Óyeme. Tengo hambre y mucha sed” (p. 86); también al entrar de noche a Guanajuato y al mediodía en la casona (p. 88), cuando procura la justicia laboral y económica para todas las personas: “Pero no eres tú solo. Ése es el problema [...] Para buscar a otras gentes como las nuestras, para que todos juntos” (pp. 90-91), así como en el proceso público en que es apresado por cuatro soldados (pp. 83-96).

<sup>35</sup> Zavala, “Estrategias metaficticias” [n. 23], p. 8.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Cf. Da Silva, “Cuerpo místico/cuerpo erótico” [n. 30].

La intertextualidad entre Juan Manuel Lorenzo —que al igual que Jesucristo pertenece a una etnia minoritaria y empobrecida— y Julián Sorel, protagonista de *Rojo y negro*, está presente en el deseo de progreso del primero, y en que Julián sea hijo de un carpintero. La intratextualidad en *Las buenas conciencias* estriba en la semejanza que existe entre Juan Manuel y Ezequiel puesto que ambos buscan la justicia para la clase proletaria y sindicalista. La doble composición del nombre Juan Manuel remite al verbo de Dios en la tierra, su significado literal es “Dios está con nosotros”. Otro paralelismo histórico y literario que este personaje conlleva es que reside en el callejón Juan Valle (p. 149), cuyo homónimo histórico es Juan del Valle Caviedes, el “Poeta de la Ribiera”. Juan Manuel encarna la necesidad de un nuevo lenguaje capaz de transformar a la ciudad. De tal manera la espiritualidad y el pensamiento de este actante añaden metadiscursividad al relato ficcional debido a esa propuesta narratológica de un lenguaje nuevo capaz de transformar a la sociedad por una vía artística como lo es la poético-estética de la narración, llevada a cabo, parafraseando a Buñuel, con la libertad imaginativa con que lo hace el cine. De aquí que Fuentes se asemeje a Roman Jakobson, lingüista y cinéfilo, quien consideraba la sincronía y diacronía del lenguaje de índole poético, lo que por ende los hace compartir la semiótica del cine.<sup>38</sup>

Adelina es una figura clave en la trama de *Las buenas conciencias*, si bien su presencia es apenas perceptible. Entre Jesucristo —cuya gracia lo distancia del fariseísmo legalista religioso, político y cultural— y esa mujer desgastada y enflaquecida existe un paralelismo que la convierte en la antípoda de Asunción. Después de ser expulsada de la casona, Adelina reaparece con el mote de *la Fina* en una cantina ubicada en el Jardín de la Unión en Irapuato, lugar de encuentro de trabajadores (p. 154). Juan Manuel tratará de hacer coincidir a Adelina y a Jaime un sábado en el jardín proletario. El deseado encuentro entre madre e hijo se verá malogrado, pero el lacónico personaje de la Fina, hará detonar la epifanía del *Bildungsroman* en su único hijo. Entre hijo y madre existe una relación jerárquica señalada por la figura del Cristo negro —recordemos que las iniciales de Jaime Ceballos corresponden a Jesucristo. Este personaje cuestiona el amor de esa mujer desconocida y no la reconoce como su madre:

<sup>38</sup> Cf. Alfonso Puyal, “El pensamiento cinematográfico de Roman Jakobson”, *Arbor: Ciencia, Pensamiento, Cultura* (Madrid, csic), vol. 187, núm. 748 (marzo-abril de 2011), pp. 411-420.

—Lo sientes fuera de ti y crees que puedes *inclinarte* a darle la mano sin perder tu dignidad; pero *confundirte* con la vida de tu madre no sería lo mismo [...] Pero tú solo amas a los humildes desde arriba (pp. 226-267. Las cursivas son mías).

A nivel intertextual se establece una correlación entre Adelina y la Fortunata galdosiana. No obstante, en el artificio literario existe un disloque entre palabras, situación precaria y el espacio que produce la incertidumbre acerca de la veracidad/duda sobre la vida laboral y sexual de la mujer en el reinado de su hogar, aunque no acontezca escena alguna que verifique su desempeño como trabajadora sexual. Esto se presenta como artificio narratológico que induce a la audiencia a emitir su interpretación y juicio sobre la mujer-madre. El narrador provoca el contraste de escenarios y representaciones eróticas privado/públicas entre la casona y la cantina así como entre Adelina y Asunción. La madre de Jaime, a semejanza de Jesucristo, fue convertida en víctima, abandonada y negada. A lo largo de la narrativa Adelina será para su hijo una “ella” distante, una otredad despectiva (pp. 75, 117). En este sentido Jaime se igualará al apóstol Pedro.

La ficción detrás de la realidad es el hecho u objeto en que se yuxtaponen el plano ficcional y el referencial, con lo se dificultará la veracidad, así como a quién o a qué se le adjudica el significado.<sup>39</sup> Puede señalarse el *collage* letrado e ideológico —político y religioso— de las nacionalidades francesa e inglesa: Paul Féval, Alejandro Dumas, Ponson du Terrail y Gervasio Tilbury (pp. 15-16). Del inglés dirá: “*Tilbury* sin ruedas” para afirmar, inmediatamente, “*carroza negra* donde se alberga la polilla” (p. 16. Las cursivas son mías).

Más allá de la metonimia circular que inicia un texto, el contrapunto metonímico de uno-muchos-todos, el tiempo fijo *vs* los movimientos lentos y rápidos a través del *collage* corto o extenso y las metonimias sensoriales, la tipología metadiscursiva de Zavala no toma en cuenta otras técnicas semióticas usadas en *Las buenas conciencias* como la ruptura temporal a través de analepsis (*flash back*) o prolepsis (*flash-forward*). La ruptura temporal cuya narración retrocede al pasado puede observarse en la escena en que Jaime le pregunta a Rodolfo el motivo del abandono de su madre (p. 117). También se observa en el recuerdo familiar de Ezequiel en el interrogatorio del protagonista, quien lo cobija en la caballeriza

---

<sup>39</sup> Zavala, “Estrategias metaficcionales” [n. 23], p. 8.

por breve tiempo: “tienes tu mujer y tus chamacos, que sólo Dios sabe cómo la estarán pasando ahorita” (pp. 89-90). Una prolepsis más es la articulación del tío Balcárcel en referencia a Jaime: “Otro más que será como todos” (p. 93).

El contrapunto es otra de las técnicas retóricas y semióticas que caracterizan el estilo narrativo de Carlos Fuentes. *Las buenas conciencias* exhibe distintos ejemplos de contrapunto. La enumeración de los escritores franceses antes mencionados es un ejemplo de *collage* corto. Los personajes conforman un *collage* de raza, género y clase de mayor amplitud y dispersión en la trama, pero significativo para la crítica sociocultural mexicana a caballo entre los siglos XIX y XX. Con dramático detalle dicha novela describe a la familia Ceballos —perteneciente a la alta burguesía—, cuyo integrante y actante principal es Jaime, quien se relaciona con Ezequiel, obrero de la mina perseguido por sus actividades sindicales, y con Juan Manuel Lorenzo. Este último es el personaje más polifacético de la novela por ser un indígena pobre, estudiante becado por el gobierno y empleado del taller de ferrocarriles.<sup>40</sup> Lorenzo comparte con Jaime, quien sólo conociera devocionarios, la lectura de un archivo académico nómada y de contrabando (pp. 115, 117, 137, 139). Adelina, su madre, es mujer sin parentesco criollo ni hacendado, y es desplazada a las afueras de la “gran casa de cantera” por su burguesa y cínica cuñada (p. 13). Mientras se describe al pueblo guanajuatense —criollo y mestizo— a través de las fiestas de tradición popular (p. 65). El único negro es Cristo. El que Cristo sea negro y único es significativo en la trama. Señala el punto de partida de los prejuicios humanos de manera magnificada desde los tiempos de conquista y colonización española en la historia americana. El que tuviera faldón rojo señala la radical solidaridad con las personas más vulnerables y desprotegidas, y la suspicacia hacia las políticas oportunistas y desfachatadas de derecha, centro e izquierda.

De acuerdo con Aída Ramírez Mattei, el estilo de *Las buenas conciencias* es “lento”, propio de las novelas costumbristas en las que se articula la vida provinciana (p. 287). En varias instancias esa lentitud es alterada por movimientos súbitos, en parte ya señalados. Cabe mencionar la articulación verbal al inicio de las

---

<sup>40</sup> Cf. Virgilio Elizondo, *Galilean journey: the Mexican-American promise*, ed. correg. y aum., Nueva York, Orbis Book, 2000.

oraciones a lo largo de la novela, así como los posicionamientos de izquierda, centro y derecha, arriba y abajo que se homologan, divergen, se tornan paralelos o se cruzan durante el recorrido al interior de la casona, según la posición de los objetos (pp. 13-16; 45ss). Asimismo cabe señalar la narración de fijeza-movimiento y centro-periferia durante las fiestas populares de Semana Santa (pp. 63ss) y la comparación que se establece entre la casona burguesa y la cantina proletaria. En esta última el movimiento no está en los objetos sino en la polifonía verbal e ideológica, como cuando en el relato se presenta a Jaime en contacto con personajes de grupos menos privilegiados: desde sus progenitores hasta Juan Manuel Lorenzo (pp. 153-158).

Los recursos visuales y espacio-temporales abren la narración de la novela ubicada en la ciudad de Guanajuato, la cual tiene forma serpentina (p. 118) y es un paraíso cerrado para muchos (p. 139). El desplazamiento a través de los cortinajes o máscaras de la casa simula un laberinto (p. 13). Su ambientación espacial es visiblemente polvorienta y vieja. Pendían de sus paredes las fotos de los primeros Ceballos, los sables de su tío Francisco, los escudos ciudadanos, el enorme reloj de la sala, el cuadro del gobernador Muñoz Ledo y un cuadro de la Crucifixión (p. 14). Las puertas de la hacienda se han ido cerrando a medida que van muriendo sus habitantes. El pasado en forma de colección polvorienta se halla a la izquierda, mientras la parte derecha de la hacienda está dada en alquiler. El espacio interior era sombrío y claro como puede apreciarse

una cortina de brocado lo separa de la sala más pequeña, sin luz [...] Otra puerta semejante esconde la biblioteca con sillones de cuero renegrido, y de allí es posible pasar al corredor sobre el patio interior, donde fluyen el murmullo del manantial y el verdor de los líquenes. El corredor en escuadra da luz a la biblioteca, a la recámara principal y a la de Jaime (p. 15).

En adición se tiene un recurso sensorial y espacio-temporal desde lo olfativo y sonoro

[Jaime en su recámara] ha dejado la puerta abierta y huele la noche saturada. Un olor herboso asciende del patio [...] Entonces el reloj de gajos de sombra vuelve a apoderarse de la imaginación del muchacho, y su tiempo se desdobra [...] Una mosca zumba cerca de la oreja de Jaime [...] Tiene dieciséis años, y las frases moduladas de la noche suntuosa, rica de pobla-

dores menudos, invaden su cabeza con formas sensuales bañadas en el olor de fruta, de tierra húmeda, de viento caluroso (pp. 122-124).

El recurso sensorial y cronotópico descrito tiene lugar en Semana Santa, pero se subdivide: fuera de la casona junto al pueblo solidario —que cargaba al Cristo de “melena negra y faldón rojo”, durante la procesión— y dentro de la iglesia en solitario. Entrelazado con el pueblo, el joven de “ojos limpios” se iniciaba gozosamente en la degustación de “los sabores del mundo”. El Viernes de Dolores elevó “los ojos al Cristo” y un “flujo avasallador y cálido” lo estremeció, y lo hizo sentir nuevo y lleno de esperanza (pp. 63-65). El Domingo de Resurrección sube corriendo a buscar en la iglesia el Cristo negro de faldón rojo, que permanece allí, y se abraza a los pies de la imagen para descubrir que no son iguales. Con ello el narrador introduce una ruptura desacralizadora entre los espacios sagrado y profano que desestabiliza la moralidad en la Semana Mayor. La carencia de genitales en la figura de Cristo señala, por otra parte, la disociación dogmática de la Iglesia católica entre el sacerdocio y el cuerpo. El padre Lanzagorta así lo defiende y exige: “Te prohíbo pensar en un cuerpo desnudo. Te prohíbo pensar en cuerpo de mujer. Te prohíbo pensar en los placeres de tu propio cuerpo” (p. 109).

La autoparodia del autor detrás del narrador o “narrador último”, se perfila desde el epígrafe de Buñuel y la letanía a “las conciencias buenas y tranquilas”, “gente decente” y “buenos católicos” a través de toda la novela.<sup>41</sup> En su bitácora virtual afirmó Fuentes sobre esta novela:

El *Bildungsroman* de Jaime Ceballos me gusta porque me permitió acercarme a las contradicciones de la cultura católica en la que todos los españoles y latinoamericanos estamos inmersos, seamos creyentes o no.

Leía mucho [en] esa época a Mauriac, a Mounier y a Kierkegaard.<sup>42</sup> [También, dirá], la escribí en un momento de ruptura mía, muy traumática, con mi familia, con mi pasado, con mi educación religiosa, burguesa y demás, que traté de trasladar a la experiencia del personaje.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Zavala, “Estrategias metaficcionales” [n. 23], p. 9.

<sup>42</sup> Carlos Fuentes, “Una biografía errante” (1959), en DE: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/carlosfuentes/crono1.htm>>.

<sup>43</sup> Citado por Da Silva, “Cuerpo místico/cuerpo erótico” [n. 30], p. 22, n. 3.

El documental *Profile of a writer. Crossing borders: the journey of Carlos Fuentes* (1989) reseña el anticlericalismo, antidogmatismo eclesial y antimoralismo erótico que critica el autor, si bien es cierto que en la estilística de *Las buenas conciencias* ocurre un cambio, catalogado por la crítica —en comparación con las obras previas de Fuentes— como tradicional e historicista. La crítica literaria no supo percibir el recurso semiótico del cine en esta narración, anticipado desde el epígrafe. Por ende, en el presente artículo procuré ver con nuevos ojos *Las buenas conciencias* y analizarla teniendo presente el moderno lenguaje cinematográfico —ya propuesto subrepticia y metadiscursivamente por el narrador— con el que Fuentes introduce nuevas maneras de novelar y que se constituirá, a su vez, en su lenguaje narratológico característico.

Como señalé al principio de este artículo, literatura y cine se distinguen entre sí debido a que la primera se articula por medio de secuencias, mientras el segundo procura la simultaneidad. Sin embargo, de acuerdo con Lotman, el plano filmico se intercambia por la palabra literaria, procuradora de efecto.<sup>44</sup> *Las buenas conciencias* contiene no sólo la imaginación creativa sino que procura ser un “gran laboratorio del tiempo”.<sup>45</sup> Siguiendo a Jakobson, tanto la literatura como el cine comparten diacronía y sincronía, y justo se intersecan a través de los tropos metafóricos y metonímicos en los que se fragua la poética con la fractura temporal y espacial. Dicha fractura delineará los posicionamientos de la lente de la cámara cinematográfica como lente apalabrada que, entre otras acciones: disloca la secuencia cronotópica; desacelera o introduce velocidad vertiginosa en los acontecimientos; acerca o aleja; minimiza o magnifica; retrocede o anticipa.<sup>46</sup> Tales recursos son denominados “mecanismos de autotextualidad” en el modelo metadiscursivo que distingue la metonimia como enmarcación y la metáfora como epifanía. Mientras Salcedo lo expresa con la focalización de la lente cinematográfica o el punto de vista narratológico.

No sorprende que la narrativa de Fuentes exceda los modelos teóricos del cine y la literatura aquí abordados. En ese sentido puede argumentarse su conocimiento del lenguaje y su rechazo,

---

<sup>44</sup> Lotman, *Estética y semiótica del cine* [n. 3], p. 71.

<sup>45</sup> Fuentes, “Tiempo”, *En esto creo* [n. 9], p. 125.

<sup>46</sup> Véase Puyal, “El pensamiento cinematográfico de Roman Jakobson” [n. 38], pp. 414-145.

en forma semejante a Luis Buñuel, a toda sujeción formal. Ambos usaron la técnica y la transgredieron. Fuentes estará de acuerdo, a su vez, con la misión sociocultural del arte expuesta por Buñuel, quien afirma:

In any society the artist has a mission [...] The artist is the eternal non-conformist. Thanks to the artist the powers that be are never able to say that everyone is in agreement with them. That small difference is very important [...] The artist describes authentic social relations with the object of destroying conventional ideas about these relations, of throwing into a crisis the bourgeois world's optimism and of forcing the public to doubt the permanent nature of the established order.<sup>47</sup>

A través del lenguaje semiótico de la novela y el cine, aunque el *Bildungsroman* de Jaime fracase, *Las buenas conciencias* desacraliza y desestabiliza en forma cronotópica la moral religiosa, política, económica, étnica y sexual burguesa de la clase dominante en una ciudad provinciana:

No he tenido el valor. No he podido ser lo que quería. No he podido ser un cristiano [...] No tengo más apoyo que esto: mis tíos, la vida que me prepararon... Me someto al orden... Perdón, Ezequiel; perdón, Adelina; perdón, Juan Manuel [...] ¡Que cargara el diablo con los humildes, con los pecadores, con los abandonados, con los rebeldes, con los miserables, con todos los que quedaban al margen del orden aceptado! (p. 238).

---

<sup>47</sup> Citado por Carlos Fuentes, *Casa con dos puertas*, México, Joaquín Mortiz, 1970, pp. 214-215.

RESUMEN

Se analiza la narrativa tradicional intersecada por la semiótica cinematográfica. La influencia semiótica del cine se aprecia en la narrativa de Carlos Fuentes desde sus inicios literarios. Su segunda novela, *Las buenas conciencias* (1959), retorna a la historización lineal pero a partir de modernas técnicas del lenguaje artístico cinematográfico. Con ello se inserta en renovadas formas de novelar en Latinoamérica, una veta poco explorada en su obra.

*Palabras clave:* cine, literatura, semiótica, narrativa latinoamericana.

ABSTRACT

The author analyzes traditional narrative intersected by cinematographic semiotics. The semiotic influence of film is identified in Carlos Fuentes's narrative from his literary beginnings. His second novel, *Las buenas conciencias* (1959), returns to linear historicization, but it departs from modern techniques of artistic cinematographic language. This way a vein that has been little explored in his oeuvre is inserted into renewed ways of novel writing in Latin America.

*Key words:* film, literature, semiotics, Latin American narrative.