

EN TORNO A ZONA SAGRADA DE CARLOS FUENTES

Hay en *Zona sagrada*¹ una acentuación del énfasis subjetivo que caracteriza la obra de Fuentes. Pudiera pensarse que la novela tiene medularmente un protagonista porque las otras figuras que aparecen en ella, se nos presentan a través de esa alma que se proyecta hacia nosotros. Por eso, a veces, la narración se nos convierte en diálogo con la figura del pasado que se recuerda, como al final del capítulo « Los Delfines »: « ... por eso me sorprendió tanto que al acercarse las fiestas, precisamente tú, que jamás me dirigías la palabra, te acercaras a invitarme a pasarlas en tu casa » (76).

En la obra aparecen todas las formas del pronombre, que el autor proyecta, superponiéndolas al diálogo, produciendo enfoques, no por perspectivas, sino por vocabularios. Pero en ese diálogo, el otro personaje no adquiere nunca independencia, es sólo una sombra; es el otro visto desde el yo, pero no en el momento de la alteración, sino cuando ésta es experiencia que elabora el yo ensimismado, para utilizar la terminología de Ortega y Gasset.

Fuentes quiere poner de manifiesto la vigencia de ese pasado, que no ha muerto, que está viviendo punzante en la agonía del protagonista, que forma parte integrante de él. Véase en el capítulo « Formica Sanguinae » en que se interrumpe el recuerdo de un alma, transida de angustia, con la intercalación de frases o expresiones que resumen o sintetizan una imagen: « No hables enfrente de él »; « Cero en deportes, cero en deportes » (51-52).

La misma técnica evocación-recuerdo-diálogo se utiliza en el capítulo « Nombre del Juego ». También la frase aislada que el recuerdo evoca, por su síntesis, es clave: « No toques nada, Guglielmo »; « No me tengas desconfianza. Entiéndeme. Desea, ruega, sirve, besa, pero no dejes que se consuma... Sólo eso es tocar. Consumir. » (103). Es decir, que estamos en el plano del diálogo imaginativo que apa-

1. Carlos Fuentes, *Zona sagrada*, segunda edición (México, Siglo XXI Editores S.A., abril de 1967). Todas las citas de esta obra se referirán a esta edición y se expresarán mediante el número de la página correspondiente a continuación de la cita, entre paréntesis.

rece también en *Cambio de Piel*.² Hay dos planos, presente y pasado, aunque el pasado tiene una vigencia extraordinaria en el presente. Se plantea en la novela una sucesión de las acciones interpoladas en base de recuerdos y pensamientos. Hay al propio tiempo, una reflexión ajustada a las realidades objetivas. Se crea el personaje fantasma. Un personaje que no adquiere absoluta independencia, sino que es proyectado por el protagonista narrador.

La estructura de la obra sigue la técnica cinematográfica. La novela empieza en el presente y termina en el presente. Se regresa al pasado por pequeños cuadros. Realmente la obra cierra un círculo. En la novela, se viven dos mundos: el de la supuesta realidad objetiva y el que el personaje se crea, su realidad. La estructura responde al manejo del tema. Huye Guillermo de la realidad, y se refugia en su « cáncer barroco », en su « gruta encantada » pero comprende que tiene que liberarse de ella. Dice Fuentes: « Me importa mucho la zona mítica y cuando hablo de zona sagrada, claro, estoy estableciendo un territorio, un recinto. Es la idea antiquísima del templo, del templo como defensa contra la epidemia, contra el sitio, y sitio a su vez; es el dónde, es el lugar que es todos los lugares y en el que tiene su sede el mito ».³

El fondo de esta obra acepta la técnica cinematográfica, casi la requiere. Mario Muñoz está convencido, sin duda alguna, de la adaptación de la técnica cinematográfica de Fellini y Buñel a la intriga literaria.⁴ A veces las imágenes se suceden y adquieren continuidad en la mente del protagonista al mismo tiempo que en la del lector: « Mientras estaciono el auto, recuerdo con precisión que el teléfono volvió a sonar y reconozco que acepté su invitación » (58). Toda la novela está cargada de alusiones. Puede decirse que en el protagonista se superponen presente y pasado. A través de esas vivencias, el lector hilvana la narración. A través de ellas, nos asomamos a un personaje que se debate en una permanente preocupación existencial: « tú dices siempre que el mundo externo debe vengarse de esa negación de años, de esa pretendida profundidad psicológica, que se complace en negar la única realidad, la de las superficies » (116).

2. Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, segunda edición (México, Joaquín Martiz, 1968).

3. Carlos Fuentes, « Sobre literatura latinoamericana. Diálogo con Emir Rodríguez Monegal », *Mundo Nuevo*, I (julio 1966), 14.

4. Mario M. Muñoz, « Carlos Fuentes - Zona Sagrada », *La palabra y el hombre*. Revista de la Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México (abril-junio 1967), 398.

Es decir, que el tono intimista se refleja en la técnica narrativa y lo lleva a planteamientos novedosos. Otro ejemplo concreto, lo tenemos en el capítulo « La dama ausente »; el protagonista imagina lo que va a pasar: « Nos sirven los cafés y Bela hablará y yo la escucharé sin escucharla » (64). El uso del futuro está cargado de profundo sentido, refleja la intención del protagonista de huir del plano de la causalidad para elevarse a un plano metafísico.

El uso del lenguaje en *Zona sagrada* es espontáneo, a veces adquiere elevado tono poético: « Mi gratitud se llama mi ternura » (65). Hay en ocasiones, como diría Fuentes en su entrevista con Rodríguez Monegal, « una especie de encuentro, de resistencia entre el lenguaje y la realidad ».⁵

Merecen subrayarse las descripciones de la obra, como por ejemplo, la de la ciudad de México, producida esencialmente a base de sustantivos (68); también la de las casas de Jalisco, que lo es de toda la ciudad, con sus habitantes y su manera de vivir y sentir, en la que se traza un conocido cuadro de ciudad de provincia en Hispanoamérica (17) y por último la del palacio de Madonna dei Monte, en la que con sólo una frase, se resume un detallado cuadro de decadencia: « con una nostalgia de gloria, que es también anuncio de olvido y de miseria » (97).

Se ha dicho por la crítica, que Carlos Fuentes escribió esta novela partiendo de una realidad anecdótica, la historia de la actriz María Félix y su hijo. Al efecto, se da una serie de claves con la que se pretende justificar tal afirmación. Muñoz, por ejemplo, enumera como « elementos de identificación posible con el modelo de referencia: la ceja arqueada, cabellera negra y lacia, lunar en el pómulo, brazos en jarra y voz de sargento ».⁶ Se ha señalado además, la referencia al tríptico de Leonora Carrington, ya que la descripción que hace Fuentes del cuadro de Claudia Nervo coincide con el que la citada pintora ha hecho de la actriz mexicana; las alusiones a la película de Claudia Nervo, que nos describen escenas de algunas de las películas de la Félix, como son la adaptación cinematográfica de la novela de Rómulo Gallegos *Doña Bárbara* y otra cinta llamada « Juana Gallo », en la que la actriz interpreta el papel de una guerrillera; el hecho de haber estado casada también la Félix con un corredor de útiles escolares. Hay, por tanto, suficientes elementos de juicio pa-

5. Carlos Fuentes, « Sobre literatura latino americana », 12.

6. Mario M. Muñoz, *art. cit.*, 396.

ra, por lo menos, establecer un paralelo entre realidad y ficción. « Lo único cierto, —afirma Luján Carranza— es que Fuentes pidió a María que interpretara el personaje si alguna vez él lo llevaba al cine ».⁷

Pero aparte de la identificación entre realidad y ficción, siempre problemática, *Zona sagrada* plantea la historia de una relación entre madre e hijo saturada de angustia y tragedia. Como dice Mario Muñoz, esta novela nos presenta a un personaje « torturado por su condición inconfesable de hijo-amante ».⁸ *Zona sagrada* capta el delirio mental de Guillermo. El autor penetra en el alma del protagonista y se asoma a sus recuerdos, a su dolor. Un dolor que emana de su relación con su madre Claudia Nervo. Por eso los demás personajes son sólo reflejos, meras sombras, aun cuando, en el caso de Claudia, ésta sea una sombra obsesionante. Es de notar que Fuentes huye de la presentación de tipos dados. No hay en él una ideología que mueva al personaje. Guillermo no es un títere, sino que tiene innegable complejidad interior.

A través de los recuerdos de Guillermo —de una manera aparentemente inconexa, pero en el fondo, con una coordinación aplastante— se va perfilando su vida: la infancia tranquila en Guadalupe, en la casa paterna, bajo la mirada protectora de una abuela cariñosa que lo mimaba; después, el secuestro por la madre y el cambio brusco; el abandono por ésta, siempre gran actriz, siempre lejana; la vida de internados, carente del afecto maternal que al faltarle, se convierte en obsesionante y el regalo de las llaves del apartamento al cumplir la mayoría de edad, es decir, otra vez la lejanía porque la presencia del hijo destruía la imagen de la actriz, la de la belleza permanente, la de la eterna juventud.

Ése es el conflicto de estas vidas: Guillermo queriendo avanzar hacia la madre y Claudia ocultándolo. Conflicto que capta Fuentes en una imagen simbólica cuando el hijo, que se adelanta hacia ella en medio del coctel con que se celebra su última película y que se sueña hijo pródigo, se ve frustrado por la esquivada actitud de la madre que lo elude dirigiéndose al galán de turno con intencionada frivolidad. Es Claudia la actriz, nunca la madre, la que se enoja porque, aunque no se lo dice, fue « inoportuno..., pudo escoger cualquier otra tarde de la semana, menos ésta, la del coctel de prensa » (23).

7. Luján Carranza, *Aproximación a la literatura del mexicano Carlos Fuentes* (Santa Fe, Argentina, Librería y editorial Colmegna S.A., 1974), 38.

8. Mario M. Muñoz, *art. cit.*, 397.

Guillermo se hunde en un abismo de frustración y angustia. Busca, como hacía de niño, allá en Guadalajara, el alero. Crea su zona sagrada, convierte su apartamento en una gruta encantada. De ahí, los perros; de ahí el decorado barroco; de ahí la música. Como el propio Guillermo reconoce, éstas fueron sus defensas, su manera de luchar —que en él no es más que su manera de huir— contra la gran frustración que es su vida, consecuencia de su amor filial no satisfecho, que lo perturba y lo hunde en la agonía. Germán Carrillo⁹ ha apuntado que los motivos de la conducta de Guillermo obedecen a dos nociones o conceptos: el primero, a la búsqueda de esa «zona sagrada» que considera este crítico de naturaleza regresiva e implica la huida del mundo real y tangible por incapacidad innata para enfrentarlo y el segundo, a la explicación del miedo a encarar el tiempo que, en definitiva, tiene su raíz en el horror a la muerte.

El otro elemento de esta relación trágica es Claudia, la actriz, la mujer que ha forjado una imagen pública y que ha subordinado toda su vida a mantener esa imagen. Como se ha indicado, Claudia se nos proyecta a través de la desesperación del hijo. Surge entre nubes, aunque su figura es obsesionante para él. Claudia Nervo vive en escena siempre. Las respuestas a la entrevista periodística nos pintan la imagen que la actriz quiere proyectar: dura, cargada de cinismo, superficial y profunda a la vez, vencedora del tiempo y de los hombres. Claudia Nervo es eso, «melena de gorgona, —labios que casi derraman sangre,— grandes ojos de almendra cruel,— arco gótico de sus cejas,— lunar de su pómulo,— blancura de un cuello en que se adivinan las marcas secretas de la noche,— fiera majestad de los senos—. En fin, es —la medusa— que —exige ser reconocida por su horror» (153). Una pura imagen barroca, de contrastes absolutos. La belleza pura e inalterable, pero también la corrupción, la maldad y la muerte, «la bella se ofrece y reta al príncipe a descubrir a la Bestia, a la hermosura corrupta, al cadáver exquisito que se esconde en ella» (154).

Lileana Befumo Boschi y Elisa Calabrese han visto en Claudia Nervo una «figura arquetípica que se enriquece por la polivalencia significacional y es simultáneamente: Claudia, Penélope, Tlazotéolt y Madre pero también Bela, Circe, Maga, Chimecóatl y Mujer; o sea quien reúne todos los caracteres de la Madre, pero también de

9. Germán Carrillo, «Notas sobre los niveles de estructura y de sentido en *Zona sagrada* de Carlos Fuentes», *Razón y Fábula*, XIX (mayo-junio 1970), 94.

la Mujer, devoradora de hombres, en la unión de opuestos complementarios, en la realización mítica de un presente que nunca deja de ser tal ».¹⁰

Gloria Durán ha hecho mucho énfasis en el carácter de bruja de Claudia Nervo. « El tema de Claudia como bruja es tan evidente que casi no requiere comentario. En casi todas las páginas encontramos pruebas para recordar que Claudia es Circe, o Medea, o una bruja mexicana pintada por Leonora Carrington ».¹¹

Guillermo es sólo el hijo de Claudia Nervo. Tánta lucha de ella para ocultarlo y tánta de él para vencerla y sin embargo, Guillermo no es más que un delfín, aun algo más trágico, un delfín negado y por contraste, por eso conocido. Ha dicho recientemente Carlos Fuentes: « Porque todo el problema de esa novela es cómo me diferencio de mi mamá, cómo soy más que mi madre. No la puede vencer y una de las armas que emplea es recurrir al mito antiguo, verse un poco como el personaje del mito antiguo frente a la madre, que es el mito moderno por excelencia, el mito del celuloide ».¹²

Edipo moderno, que tratando de liberarse, no se saca los ojos, sino que se viste de mujer. Por eso, Severo Sarduy veía en el suéter de cachemira el símbolo del complejo de Edipo para la transfiguración.¹³ Edipo moderno, que por huir de sí mismo y de su circunstancia fracasa aun en « la metamorfosis final, último recurso del enmascaramiento ».¹⁴

Se ha discutido por la crítica si existe o no encaje con la superestructura mitológica, con la que Fuentes pretende establecer un paralelo. Hay que recordar que el propio novelista, aludiendo a ella, la calificó como « un poco el marco mítico de esta historia »¹⁵ con lo que en modo alguno implicaba un absoluto encaje. Por lo tanto, no se va a discutir aquí si resulta o no adecuada la aplicación del paralelo con el binomio Penélope-Circe, o si la pareja Telémaco-Telégonos está perfectamente encuadrada en esta obra. Es evidente, que

10. Lileana Befumo Boschi - Elisa Calabrese, *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes* (Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974), 123-4.

11. Gloria Durán, *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, primera edición (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976), 109.

12. Gladys Feijóo, « Entrevista con Carlos Fuentes », *Románica*, XIV (1977), 76.

13. Severo Sarduy, « Un fetiche de cachemira », en Helmy F. Giacomani, *Homenaje a Carlos Fuentes* (New York, Las Américas Publishing Co. Inc., 1971), 261-73.

14. Mario M. Muñoz, *art. cit.*, 398.

15. Carlos Fuentes, « Sobre literatura latinoamericana », 15.

la absoluta adecuación al mito clásico no es relevante para la valoración de los méritos literarios de *Zona sagrada*. Esta novela nos impresiona por plantear la lucha estéril, perdida de antemano, de un hombre de su tiempo. Un hombre que sufre por comprender, con gran lucidez en medio de sus alucinaciones, lo endeble y precario que es su refugio, su zona sagrada, frente a la realidad tangible y aplastante.

ELIO ALBA-BUFFILL
City University, New York