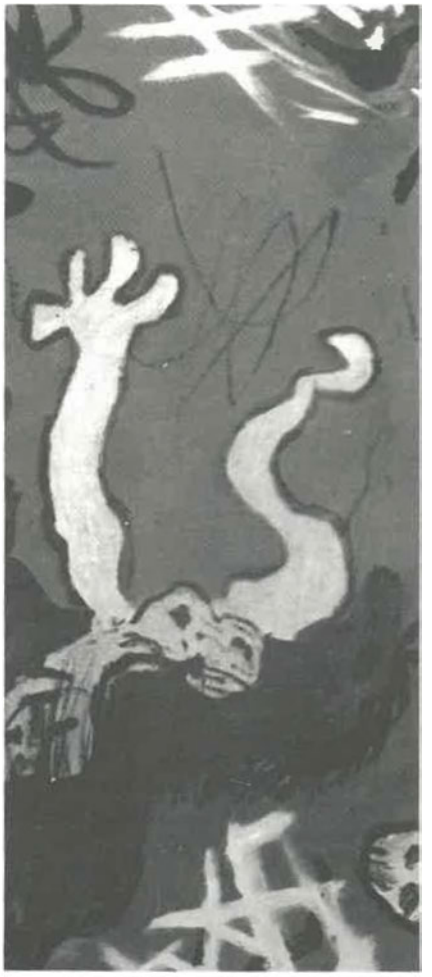

Tierra abrasada (fragmento) de Constant, 1951

Zona Sagrada: una reflexión sobre el mito

José Carlos Rovira

Se ha insistido con frecuencia —y con indudable solidez— en los espacios míticos que recorren la obra de Carlos Fuentes, espacios de entrelazamiento cultural, que responden a una actitud de recepción múltiple de elementos de varia procedencia. Desde el punto de vista crítico, es suficiente remitirnos a los panoramas trazados por Liliana Befumo y Elisa Calabrese, Georgina García Gutiérrez y, el más reciente, de Francisco Javier Ordiz,[1] quienes, entre otros, han dado cuenta del mecanismo articulador mítico en una parte fundamental de esta novelística dotada de una hermosísima complejidad: el mundo greco-latino, el judaico-cristiano y, por último, como un rescate habitual en Fuentes —y en tantos otros autores latinoamericanos de nuestro siglo— el universo prehispánico, el azteca concretamente aquí, aflorante como rasgo de identidad y fusión, como alternativa, sistemática o no, de mestizaje cultural.

Es Carlos Fuentes uno de esos mexicanos que han evidenciado en su obra aquella afirmación de Octavio Paz, en su esencial *El laberinto de la soledad*, donde afirmaba que: «Cualquier contacto con el pueblo mexicano, así sea fugaz, muestra que bajo las formas occidentales laten todavía las antiguas creencias y costumbres. Esos despojos, vivos aún, son testimonio de la vitalidad de las culturas precortesianas».[2] Y ha sido también el propio Octavio Paz quien, refiriéndose a *Los días enmascarados* —los primeros cuentos de Fuentes en 1954—, pudo señalar la perspectiva mítica que la obra iba a desarrollar, mediante el uso de aquel motivo inicial de los *nemontani*, los cinco días finales del calendario azteca, que llamaban a una extraña recopilación de historias en la que se genera una dialéctica entre el pasado y el presente, identificadora de esa indagación sobre lo mexicano que Fuentes ha universalizado.

No es Carlos Fuentes, en cualquier caso, un autor que pueda ser explicado sólamente por las articulaciones míticas a las que me estoy refiriendo. Su obra realiza una investigación, con espacios temáticos múltiples, en el ámbito del hombre y el vivir, como una búsqueda de sentidos para todo esto, a través de un conjunto de tramas en las que el amor, la soledad, o la muerte, o los despliegues patológicos de los personajes, van articulando una reflexión compleja en la que, el pasado y el presente, a través de sus mitos, sirven como contrapunto explicativo de cada situación.

Zona sagrada puede servir de nuevo para intervenir sobre la obra de Fuentes, intentando ejemplificar en ella la afirmación anterior. Publicada en 1967, adquirió para este lector, en su primera aproximación, un carácter de experiencia distanciadora, difícil, en la que aparecía más la posibilidad de lo sugerente, que la sugerencia misma. Me refiero a la sensación de pérdida que con esta obra podremos tener: lo de menos es que podamos seguir reduciéndola a un «esquema» argumental que nos identifique la historia como un conjunto de obsesiones y actuaciones del personaje Guillermo, enamorado de su madre, la estrella cinematográfica Claudia Nervo; la bifurcación de la historia en las relaciones del protagonista con Bela, sustitución de la madre; y las relaciones de Claudia con Giancarlo Adelphi, moviéndose los personajes de Guillermo y Claudia en dos escenarios, el de México y el de Italia. Esta trama argumental tiene, en cualquier caso, un desarrollo mínimo en el interior de una obra que parece desde el principio querer decirnos muchas más cosas. La dificultad de lectura de la misma trama, estructurada en saltos permanentes espaciales y temporales, y por la polisemia esencial de situaciones del relato (Giancarlo, hermano de Guillermo), tiene sólo una resolución evidente en el acrecentamiento de las obsesiones del personaje, transformado en un travestido con las ropas de la madre en el último «capítulo» —*Zona sagrada* se organiza en veinte breves espacios narrativos, que forman tres partes de uno, diecisiete y dos capítulos respectivamente—. Y ese desarrollo argumental forma el material de la realidad en la novela, junto a la articulación fragmentaria de la otra realidad, la que se establece a partir de un continuo de referencias mítico-simbólicas, que se desarrollan como identificación o transformación de personajes. Por ejemplo, la transformación conclusiva en la que Guillermo, travestido en su madre, sufre una nueva metafomorfis en perro.

El material mítico de la obra tiene un conjunto de recorridos que creo resumir previamente, al menos los más esenciales.

1. El referente principal al mito clásico de Ulises, marco explicativo de la acción de Guillermo y del resto de personajes principales. En la obra asistimos

NOTAS

1. REYZÁBAL, M.V.: «Carlos Fuentes, el crítico experimentador», *Sur Exprés* (Madrid), n.º 8, 1988, p. 145.
2. GOYTISOLO, J.: «Juego de espejos», *Quimera* (Barcelona), n.º 68, p. 40.
3. BENÍTEZ, F.: Prólogo a las *Obras Completas*, de C.F., México, Aguilar, 1974, p. 49.
4. MARTÍNEZ GÓMEZ, J.: «Carlos Fuentes», en *Historia de la literatura latinoamericana*, Madrid, Planeta-Agostini, 1985, p. 157.
5. STOOPEN, M.: *La muerte de Artemio Cruz: una novela de denuncia y traición*, México, UNAM, 1982, p. 101.
6. FUENTES, C.: *La muerte de Artemio Cruz*, Estella, Salvat, 1971, p. 82.
7. BENÍTEZ, F.: Ob. cit., p. 35.
8. FUENTES, C.: Ob. cit., p. 207.
9. *Ibíd.*, p. 34.
10. *Ibíd.*, p. 35.
11. *Ibíd.*, pp. 15 y 17.
12. *Ibíd.*, p. 207.
13. BELLINI, G.: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1985, p. 618.
14. MARCO, J.M.: «Profecías y exorcismos», *Quimera* (Barcelona), n.º 68, p. 37.
15. PAZ, O.: Prólogo a *Cuerpos y ofrendas*, de C.F., Madrid, Alianza, 1973, p. 15.
16. FUENTES, C.: Prólogo a *Los signos en rotación y otros ensayos*, de O. Paz, Madrid, Alianza, 1983, p. 11.
17. *Ibíd.*, p. 15.
18. PAZ, O.: *Generaciones y semblanzas*, t. II, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 603.

a una serie de desplazamientos simbólicos en los que podemos encontrarnos (y así lo explicaba el propio autor) un juego de imágenes desdobladas mediante la cual los personajes asumen paralelismos clásicos: así, Guillermo–Telémaco; Claudia Penélope; Bela–Circe; Giancarlo–Telégono. En alguna medida, sirve este marco mítico como explicación, fragmentaria y discontinua por supuesto, de las acciones y relaciones de personajes.

2. Un segundo referente en el mito azteca: Tlazoltéolt, como imagen de Claudia, llamada por Fuentes «diosa indígena de la muerte, la fertilidad y la inmundicia» Tlazoltéotl es además una diosa vinculada a la fecundidad y a la sexualidad, referentes explícitos narrativos hacia Guillermo y sus obsesiones. Otra línea de indagación nos permite jugar además con el valor de la transformación final en perro de Guillermo: es el nahualismo, mito determinante de las culturas azteca y maya, que tienen una sugerente construcción imaginativa en el panteón azteca en la figura de Xolotl, que significa en náhuatl perro y gemelo, como identificadora entonces de la figura de Guillermo. Y no es éste el ámbito para debatir si la figura significa también en el mundo precortesiano el deseo sexual.[3]

La seguridad sobre este material mítico como constituyente de la obra es una indicación insistente del escritor; si optamos por repasar contextos, hay que analizar los que aparecen en el primer capítulo, cuyas secuencias, protagonizadas probablemente por Guillermo y por Bela, se abren con la indagación sobre el viaje de Ulises y el sentido del episodio de las sirenas: «Pero Ulises fue el prudente. Lo enjuicias. Dices que no se dejó seducir por el canto de las sirenas; taponeó con cera los oídos de la tripulación y se amarró al palo mayor de la nave. Entonces sí escuchó el canto, pero se sustrajo a su efecto. Creyó escuchar sin riesgo: oyó y no oyó. Las sirenas cantan para que el hombre sucumba. Ponen a prueba su poder de transfiguración. Y también su vocación de permanencia, que es sólo su salto mortal hacia el abandono. Las sirenas dicen: no sigas, entrégate. Ulises responde: me esperan en otra parte. Otra parte». Programáticamente, un personaje (¿Guillermo?) concluye: «Sólo para cumplir todos los actos del mito. El mito debe tener un final, feliz o desgraciado. Me preguntas: ¿cómo termina el mito de Ulises? Te contesto: Ulises siempre regresa, siempre mata a los pretendientes, Penélope deja de tejer para siempre; Telémaco, siempre, se reintegra al hogar. El varón clásico, la mujer fiel, el hijo pródigo. Y fueron muy felices». Pero el mito, actualizado en el capítulo diecinueve, mediante su inversión, adquiere la siguiente tonalidad ahora: «La historia no culmina donde se cree. Penélope y Telémaco no se contentaron con que Ulises les narrara sus aventuras. Debimos imaginarlo: noche tras noche, en el desolado reino de Itaca, una madre y un hijo insatisfechos escuchan el canto de ese fantástico viajero que con su odisea los humilla, excluye y domina». La alusión final es reinterpretativa de la historia: ahora es la posibilidad del padre lejano —padre de Guillermo y Giancarlo— la que aparece. El Ulises refenciado —inexistente narrativamente en la obra es tan sólo quizá un índice de la obsesiva patología del protagonista: Guillermo evoca al padre desaparecido como marco probable de sus propias obsesiones, al agradecer una vez a su madre que lo haya separado de su padre; y Giancarlo reinterpreta la pretendida muerte de su padre como una huida durante la guerra «para quedarse con una puta en Trípoli y salvarse para siempre de la tradición, la familia, mi devotísima madre, un palacio destartalado». ¿Es eficaz como articulación de la novela este uso del mito? Francisco Javier Ordiz[4] ha dado una explicación convincente de este debate mítico para referenciarlo, con otros contextos, en el ámbito de la tradición cultural, más amplia que la homérica, que determina el uso particular del mito: extensión del edipo y complementaridad mediante la ampliación narrativa de Ulises por Apolodoro: Telégono–Giancarlo en la relación con Claudia Penélope, Telémaco–Guillermo en la relación con Circe Claudia. Y a sus páginas me remito como elemento reflexivo amplio de articulación del relato. Dos problemas me surgen inmediatamente y pueden pasar a ser conclusivos de esta breve intervención.

El primero es concerniente a si el mito se construye convincentemente a través de su multiplicidad narrativa. Es decir, si el mito tiene una correlación estructural con el relato. Directamente, parece que no. La referencia múltiple y fragmentaria —podríamos entrar ahora en la tematización de Orfeo también en esta obra— cumple con dificultad su función articulatoria. Podríamos estar entonces tan sólo ante un ejercicio intelectual que, en esa dirección, recibió una irónica valoración de Aida Elsa Ramírez Mattei, cuando afirmaba que para entender *Zona sagrada* «se necesita tener al lado varios libros de consulta, si es que el lector no posee unos conocimientos sobre el cine, los mitos universales, ciertos libros y autores famosos,

Fuga celeste (fragmento) de Carl-Henning Pedersen, 1967

algunos aspectos de la escultura, de la pintura surrealista, del *art nouveau* y del idioma italiano [...]. También ayudaría haber viajado a México, a Roma y a las islas cercanas a Nápoles».[5] Pero la tentación de ausmir esa distancia con la obra, parece desvanecerse, si nos planteamos que, más allá de una articulación mítica, ante lo que estamos es frente a una reflexión sobre el mito. Recientemente, he podido leer el último y póstumo trabajo de Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*:[6] me resultó muy sugerente el breve epígrafe 6, «Eurídice y las sirenas», donde el material reflexivo del autor francés es el mismo que el de este aspecto de *Zona sagrada*: la indagación sobre el canto de las sirenas se convierte en Foucault en una reinterpretación contemporánea de un motivo de múltiples sentidos: «en cuanto no quiere oír sus palabras no consigue oír más que un canto que no es otra cosa que la mortal promesa de un canto futuro [...]. Su fascinación no nace de su canto actual, sino de lo que promete que será ese canto. Ahora bien, lo que las sirenas prometen cantar a Ulises, es el pasado de sus propias hazañas, transformadas para el futuro en poema...» etc. La tonalidad reflexiva bien podría considerarse complementaria, si se lee detenidamete el capítulo al que me refiero. Y no teniendo nada que ver directamente el novelista mexicano con el filósofo francés, está este último traído aquí no para intentar una relación cogida por los pelos, sino para afirmar un común tipo de reflexión, por el que *Zona sagrada* se nos convierte, a este nivel, no en una articulación narrativa a partir de mitos, sino en una reflexión misma sobre el mito y su reactualización contemporánea. Como en Foucault, un común tipo de pensamiento que surge en relación a la tradición literaria y sus lenguajes. Quizá la actitud constructiva de Fuentes tengamos que definirla por los objetivos que se trazó en *La nueve novela hispanoamericana*,[7] cuando se preguntaba si «¿Ha muerto la novela?» y establecía una respuesta a la apariencia de muerte que para la cultura contemporánea presenta, en los siguientes términos: «Habría que pensar, para adivinar el camino que tomará la novela en un mundo que aún no podemos bautizar, primero en escritores como William Faulkner, Malcolm Lowry, Hermann Broch y William Golding. Todos ellos regresaron a las raíces poéticas de la literatura y a través del lenguaje y la estructura, y ya no merced a la intriga y la sicología, crearon una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en cuanto inventa una segunda realidad, una realidad paralaela, finalmente un espacio para *lo real*, a través de un mito en el que se puede reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso». Creo que éste es un párrafo programático que adquiere una dimensión de búsqueda en la escritura de Fuentes, una dimensión rotunda en obra como *Cambio de piel* o *Terra nostra* —quizá la mejor novela del autor—, pero que es un marco de actuación que ha aparecido permanentemente en su obra, densa en el uso de mitos en los que «se puede reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como la unidad del tiempo disperso». Y así el mito en *Zona sagrada*, no es tanto un articulador del relato —puede ser hasta ingenuo recorrer esquemáticamente las correspondencias míticas de nuestros personajes— sino una parte integrante del relato. El mundo de la palabra es el que se está poniendo en movimiento como reflexión del lector, que no deberá plantearse tanto la consabida contraseña Claudia–Penélope, Guillermo–Telémaco, etc. sino, si las sucesivas reinterpretaciones de un material mítico, en perspectivas diversas (final feliz, desgraciado, sentido del canto de las sirenas y de las hazañas, etc.) sigue teniendo para él un sentido. A ese nivel, el esfuerzo intelectual del lector parece indudable, pero sin bromas como la de Aida Elsa Ramírez, sino como aventura intelectual que realizamos cuando leemos a Fuentes (o a Foucault), aventura que tiene su origen en el pensamiento y su desarrollo en el interior de una fragmentaria, y endiablada, construcción narrativa.

Anunciaba antes un segundo problema. Se trata del peso del referente cultural azteca en el interior del relato. Resultaría pueril de nuevo decir tan sólo Tlazoltéolt–Claudia, Xolotl–Guillermo, transformación en perro–nahualismo, etc. Desde Kafka sabemos que no hay que explicar con nuestra racionalidad cotidiana lo que, así en esa línea, no tiene explicación posible. Y desde Ovidio sabemos el peso de las metamorfosis universos míticos en nosotros, en nuestra cultura. Nombres y resonancias extrañas a nosotros éstas de ahora —Tlazoltéolt, Xolotl, nahualismo— lo que nos importa no es de nuevo si realizan una correlación y articulación estructural del relato, sino si son o, al menos, intentan ser, otra parte de la reflexión sobre el mito, aquí sí la de un mexicano que reivindica un universo cultural, por extraño que nos sea a algunos lectores. Y lo reivindica para realizar, de nuevo, otra indagación sobre

Mujer en gris (fragmento) de Rufino Tamayo, 1959

el mito, cuya distancia, cuya entidad incluso, si la miramos desde esa óptica europea que es la llamada cultura universal, nos parecerá menos relevante. Pero indagar sobre aquellos mitos y su sentido contemporáneo puede ser, de nuevo, una forma de romper nuestra pasiva comodidad de lector para hacernos entrar en una activa y difícil voluntad de leer otro mundo articulante, más que de la novela, del camino de una reflexión.

En todo esto, Carlos Fuentes se nos ha comportado en *Zona sagrada* más como un escritor que como un narrador. Quiero decir que el juego principal lo realizan los materiales de la obra, más que su misma articulación narrativa. Pero, en cualquier caso, ante la ruptura en nuestro siglo de la novela tradicional, lo que está por ver es si puede ser eficaz para un tipo de lector esta difícil elaboración reflexiva. Creo en cualquier caso que Carlos Fuentes ha jugado en el terreno narrativo, y *Zona sagrada* será un ejemplo máximo de esto, poniendo sobre el tapete tal cantidad de posibilidades, de recursos de construcción abierta, de juegos permanentes hacia un lector activo, que su novelista tiende a escapársenos a veces en los límites de la coherencia, haciendo quizá un guiño permanente a críticos que el autor sabe que notarán enseguida lo que tienen que buscar, mientras que otros guiños tienden a distanciarlo de todo lector cómodo, habituado quizá a una estructura lineal o a una referencia cultural menos ambiciosa. Su mundo novelístico asume con frecuencia —también en *La muerte de Artemio Cruz, Cambio de piel, Terra nostra...*— un universo cultural, cuya tipología nos desplaza a un ámbito extraño, local y, sin embargo, universalizante, en un recorrido de mitos que ya pueden ser nuestros. Su ejercicio es fructífero, también en cuanto que hay una búsqueda de un espacio literario, en el que las palabras obtienen una dimensión de lo otro, como determinación de una realidad dificultosa, extraña, torturada, a la que debemos intentar llegar si queremos encontrarnos con lo real en todas sus posibilidades. Porque la indagación de Fuentes es, precisamente, la que funciona en otros ámbitos de lo real —tan continua en la literatura latinoamericana de nuestro siglo— pero en la que, además, los universos míticos son los correlatos que determinan esta actitud. Un ejercicio diacrónico —e intertextual— hacia culturas rotundamente textualizadas, como la europea, o hacia universos no escritos en sus orígenes, como el referente azteca que, en Fuentes, vive una actualización densa de esfuerzo y sugerencias.

Autorretrato (fragmento) de Francis Bacon, 1973

Volviendo a *Zona sagrada*, no dudaría en calificarla como novela en la que la reflexión mítica fragmentaria se resuelve en una dificultad de realización que el autor conoce y busca. El mito, es entonces, no sólo un elemento a actualizar en el relato, sino a ser actualizado continuamente por un lector que, tras la extrañeza, recibirá con él un estímulo indudable, como la sensación de moverse en un mundo en el que el pasado, todavía puede servirnos para entender de otra forma el presente, que es otra realidad y otra historia que la que, habitualmente creemos conocer.

NOTAS

1. Liliana Befumo Boschi y Elisa Calabrese, *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974; Georgina García Gutiérrez, *Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes*, El Colegio de México, 1981; y Franciso Javier Ordiz, *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, Universidad de León, 1987.
2. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1972, p. 81.
3. Cf. Laurette Sejourne, «Antiguas culturas precolombinas», en *Historia Universal Siglo XXI*, vol. 21, Madrid, Siglo XXI, 1983, pp. 267 ss.
4. *Op. cit.*, pp. 96 ss.
5. Aida Elsa Ramírez Mattei, *La narrativa de Carlos Fuentes*, Universidad de Puerto Rico, 1983, p. 301, cit. por F.J. Ordiz, p. 49.
6. Valencia, Pre Textos, 1988.
7. México, Joaquín Mortiz, 1980, pp. 16 ss.