

Zona Sagrada: Una estrategia de eublimar la vida profana

Sang-Kee Song*

En “Zona sagrada” de Carlos Fuentes por debajo del nivel textual representado por la versión de Apolodoro de “La Odisea”, reside la idea del doble de la mitología azteca, el Otro en forma de animal. Arrastrado por la obsesión de amar a su madre, la super-estrella del cine que quiere ser inmortal tanto física como simbólicamente, el protagonista, Mito, se convierte en perro. Al final de la historia, este perro proclama, irónicamente, su victoria, lo que sugiere una ética de la convivencia con la naturaleza. Con el otro yo que permanece oculto, o con la muerte. La victoria de Mito nos sugiere la respuesta del autor frente a la ética posmoderna; la versión precolombina de la muerte y de la vida puede servir como remedio contra la paranoia de la muerte, aunque se manifieste bajo forma de un eco tan incomprensible como un aullido de un perro.

Introducción

Zona sagrada incorpora el mito de Ulises a la estructura de la novela, pero hace uso de una versión peculiar del mismo. Tanto nosotros como Guillermo, el narrador de *Zona sagrada*, concebimos el mito en la versión de Homero como definitiva e inmutable: Ulises siempre regresa, siempre mata

*Dr. Sang-Kee Song is a part-time instructor at Korea University, Korea.

a los pretendientes; Penélope deja de tejer para siempre; Telémaco siempre se reintegra al hogar. Modelos, pues, del varón clásico, de la mujer fiel y el hijo pródigo, perpetuamente instalados en la tradicional conclusión narrativa, “fueron muy felices”(Zona sagrada, p.5). En su interpretación del mito, Giancarlo lo modifica radicalmente. Giancarlo piensa que las sirenas no cantaron y que Ulises mintió para aumentar su grandeza: “Ulises era su propio agente de relaciones públicas”(p.6). Se nos ofrece, entonces, una versión degradada del mito:

Las sirenas, esa vez, sólo esa vez, no cantaron, la vez que la historia registró su canto. Nadie lo sabe, porque esas matronas de escama y alga no tuvieron cronistas; tuvieron otros auditores, los fetos y los cadáveres. Ulises pudo pasar sin peligro, Ulises sólo deseaba ser un protagonista antagónico: siempre el pulso de la agonía; nunca el canto de las sirenas, que sólo es escuchado por quienes ya no viajan. Ya no se esfuerzan, se han agotado, quieren permanecer transfigurados en un solo lugar que los contiene a todos. Me cuentas la verdad, la que la crítica oficial del mito calla. (p.6)

Giancarlo es el interlocutor de Guillermo y dialoga con el narrador-protagonista mientras éste narra su historia en la novela. Giancarlo conoce las leyendas de las islas cercanas a Capri, las islas de las sirenas. El fragmento antedicho demuestra de qué modo y hasta qué punto Giancarlo--el oyente activo--opta por una versión oral y la reinterpreta. El narrador revela cómo la crítica oficial del mito, la versión de Homero que tanto influyó en la cultura occidental, fue una mera transfiguración de figuras arcaicas. Al negar el canto de las sirenas ante el héroe Ulises, Giancarlo desmitifica al héroe clásico occidental. La agonía de Ulises resulta ser la del mundo moderno, porque la versión negativa de la “arquiépica” del mundo occidental causa angustia y desesperanza en la psique moderna. *Zona sagrada* es el estrecho sagrado donde el bajel mítico zozobra, intenta reconstruirse y, en consecuencia, perturba la vida moderna. *Zona sagrada* es un espacio atemporal donde la vida urbana se yuxtapone con los arquetipos reinterpretados. Es el hogar, por lo tanto, de un mito dinámico.

Transformación barroca de la versión clásica

En su entrevista con Emir Rodríguez Monegal, Carlos Fuentes hace un análisis de la cultura hispanoamericana y lo presenta dentro del marco de la siguiente estructura:

Yo creo que estas tres cadenas, estos tres círculos a veces tangenciales, son la utopía, la epopeya y el mito. América entera, el continente, fue descubierta y pensado como una utopía. Es el mundo de Tomás Moro, pero el mundo de Tomás Moro sometido a la práctica. La utopía propuesta es inmediatamente negada, destruida por las necesidades concretas de la historia. Cortés le da en la chapa a Tomás Moro y la necesidad histórica hace que la utopía ingrese en la epopeya. Hemos vivido bajo el signo de la epopeya casi toda nuestra vida; nuestras novelas han sido épicas y nuestro arte ha sido épico, pero en el momento en que se agota esta capacidad épica, parece que no nos queda sino una posibilidad mítica, una posibilidad de recoger ese pasado, que es pura historia, historia mostrenca, para entrar en la dialéctica, que es hacer la historia y hacerla con los mitos que nos dan los hilos de Ariadna de todo ese pasado mítico y épico para convertirlo en otra cosa. A través del mito, re-actuamos el pasado, lo reducimos a proporción humana. ... éste es el sentido de las deslumbrantes novelas de nuestro gran clásico moderno Alejo Carpentier. Esta concepción va seguramente a influir mucho más sobre otras novelas que voy a escribir en el futuro; pero en cuanto a la elaboración de un mito a partir de elementos de la realidad, *Zona sagrada* me interesa mucho como experimento. La novela parte de las relaciones de una gran estrella de cine, de una hechicera que al mismo tiempo es madre, con su hijo. Lo importante de los mitos vivos, no de lo mistificado, es que en realidad nunca se cierran. Parece que se han cerrado y no es cierto. Encontré un equivalente en Apolodoro, por ejemplo, en los Mitos griegos, de Robert Graves: la verdadera conclusión del mito de Ulises, el que no cuenta Homero.¹

1) Emir Rodríguez Monegal. *El arte de narrar*, Caracas: Monte Avila Editores, p.133.

La razón por la que Carlos Fuentes opta por el mito como motor para reactualizar el pasado es el hecho de que, sobre el mito, a diferencia del simple relato o leyenda, está ligado a una acción religiosa, a un rito. El mito no puede materializarse ni transmitirse sin el rito, pues siempre se requiere la intervención de algún tipo de praxis para expresarlo. Los mitos son el resultado de la reflexión arcaica humana y deben entenderse en el marco de la integración de la experiencia total de los pueblos y en relación directa con sus raíces rituales. De modo que la praxis literaria de Carlos Fuentes es un intento incesante de conducirnos hasta un nuevo nivel que incorpore una versión diferente de la *Odisea*, texto que representa la esencia misma de la tradición literaria occidental. Ya en su poema clásico Homero captó con portentosa perfección la exaltación del espíritu de una generación muy antigua y, al mismo tiempo, señaló la desaparición de la llamada “edad heroica” de la civilización griega y el nacimiento de una nueva época más íntima, de menor grandiosidad épica. La versión de Apolodoro² que Carlos Fuentes escogió va más allá de la humanización del héroe, hasta el punto de humillarlo:

Ulises regresa de la guerra hecho un viejo, se sienta y empieza a contarles historias a la esposa y al hijo, a fatigarlos con las historias, a disminuirlos con las historias, a hacerlos puré con tantas historias fantásticas hasta ponerlos nerviosos y volverlos locos. ¿Qué puede hacer Telémaco, sino retomar el destino de su padre, reiniciar los viajes de Ulises, esos viajes que llevarán a Telémaco a la isla de hechicera de Circe en el Adriático? Allí encuentra que tiene un doble que es su hermano, el hijo de Ulises y Circe, Telégono. Y para completar los destinos y las sustituciones, Telémaco se acuesta con Circe, se convierte en el marido de Circe. Y ahora es Telégono el que prosigue las peregrinaciones, los viajes que lo tienen que llevar a ese desolado y mítico reino de Itaca, donde se

2) La vida de Apolodoro según *Encyclopaedia Britannica* es así: **Apollodorus** of Athens (fl. 140ac). Greek scholar of wide interests who is best known for his *Chronicle* of Greek history. (...) The *Chronicle* written in iambic trimeter, commonly used in in Greek comedy, covers the period from the fall of Troy (1184BC) to 144 ac and was later continued to 119 BC. Apollodorus' other works include a treatise *On the Gods*; one on the Homeric catalogue of ships, used by Strabo in his *Geography*; and critical and grammatical writings. A compendium to Greek mythology, called *The Library*, extant under his name is, in fact, not by him (I, 485).

encuentra esa vieja pareja, Ulises y Penélope. Penélope ve entrar por la puerta al joven Ulises, al que vio partir a la guerra. Ergo, Penélope y Telégono se escabe-cha a Ulises, lo matan, y Telégono ocupa el lecho de su padre.³

Al contar esta trama de Apolodoro a Emir Rodríguez Monegal, Fuentes confirma el marco mítico de *Zona sagrada*. El seudónimo del protagonista, llamado Guillermo Ramírez Nervo, es Mito, de Guillermito. Al igual que el título, el nombre del protagonista sugiere que la novela se inscribe dentro un espacio sagrado y de un tiempo inefable, e incluso que podemos esperar del protagonista que lleve a cabo alguna hazaña heroica o que ejecute algún rito. La madre de Mito es la bella actriz mexicana Claudia Nervo, quien mantiene a su hijo en secreto para preservar su popularidad como símbolo sexual. Mito se cría distante de su madre y su fantasía por ella se intensifica hasta llegar al deseo incestuoso. Su problemática es la enajenación causada por una madre dedicada a su carrera estelar y absorbida por los lujos y hábitos de la sociedad burguesa. La casa de Claudia, en la que abundan los pasillos de mármol, está decorada con “objetos de porcelana y cristal cortado”, y con “reos enmarcados en oro bruñido y plata platinada”(p.11-12). La descripción de la mansión no es una mera caracterización de un estilo burgués o de un *kitsch* posmoderno, sino que remite a la abundancia barroca. La luz que se filtra por los ventanales produce sombras y “tonos casi de catedral, azules, amarillos, grises”(p.11). Esa luz ilumina el retrato de Claudia, pintado por Leonora Carrington, la pintora surrealista que, según el texto, “sabe conservar su rostro famoso y convertir su cuerpo en una perpetua metamorfosis de ave y ceniza, de llama y dragón. Aquí?, los alcatraces ceden el lugar a los nardos y a los sauces llorones: un cementerio abierto se extiende detrás de Claudia”(p.12). El carisma de Claudia, que ejecuta continuas metamorfosis, se transforma, y siluetas de luz y sombra se superponen en el cuadro surrealista, dándole un matiz barroco. Si la fantasía surrealista

3) Ibid. p.133.

exalta el sueño como una dimensión fundamental de la realidad, “el inmenso vacío entre la realidad y el sueño es llenado por el barroco americano, Nuestro Señor el Barroco, como lo llama José Lezama Lima”.⁴ El estilo barroco de la abundancia nace de la abundancia de la necesidad. La necesidad afectiva que da origen al deseo de Mito por su madre o la carencia de cariño de Claudia por su hijo se inscriben sutilmente en la pluralidad de objetos lujosos.

Mito, que sufre del complejo de Edipo, no es persona de acción, como lo es el Edipo de la tragedia de Sócles. No se trata de un héroe en términos clásicos, sino de un ser “arrinconado” en el sentido existencialista. La mayor parte de su actividad vital transcurre únicamente dentro de la psique de ese vacilante individuo. Mito admite que para él lo imaginado es siempre mejor que lo vivido. Bela, la réplica joven de Claudia según Mito (p.61), lo califica de “moody y temperamental, pero no latoso”(p.64). Él no quiere consumir la unión con la muchacha; su relación con Bela es solamente un intento de sustituir a su madre de una manera ofensiva. Él la abofetea sin razón, del mismo modo que maltrata a los cachorros que su madre le regaló. Ante la presencia de su madre, él intencionalmente besa a Bela y mete sus manos entre las piernas de la joven modelo para llamar la atención de su madre. Mito es un feroz misógino y les dice a su madre y a su amiga que “(...) quisiera amarlas desolladas, como realmente son, sin la piel mentirosa, sin el perfume volátil, puras organizaciones de la corrupción, depósito de semen infil”(p.70). La evidente misoginia de Mito logra contagiar el curioso sentimiento de amor/odio a su madre, y lo lleva a desechar, a rechazar violentamente, cualquiera de los posibles atributos maternos, como lo son los perros y las modelos que se congregan a su alrededor. Mito está, sin embargo, al mismo tiempo, ansioso de pasar más tiempo con su madre. Podemos postular, además, un cierto fetichismo en su relación con el suéter de Claudia, como observó

4) Carlos Fuentes. “La tradición literaria Latino-Americana” en *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes* Editado por Ana María Hernández de Iñez. Madrid: Ediciones Beramar, 1990, p.17.

Severo Sarduy.⁵ Al ponerse el suéter de Claudia, Mito desea transformarse en ella. Ludmila Kapschu-tschenko resume la relación de Mito y de Claudia desde el punto de vista de la procreación, del acto reflejo por parte de la madre y del descubrimiento de su existencia incompleta por parte del hijo: “Mito la quiere porque es completa en sí misma, pero la odia porque usurpa su identidad. Claudia lo quiere porque es su reflejo, pero lo odia porque le recuerda su verdadera edad y su vulnerabilidad.”⁶ Claudia es un imán a cuyo poder magnético el hijo desea acercarse, incorporarse y en el que desea anularse, o es un sol neoplatónico que irradia su luz hacia un ser incompleto. Gloria Durán la identifica como una bruja, como hermafrodita o como hechicera.⁷ Para el hijo de la gran estrella del cine, su madre es un objeto de imitación más que un símbolo sexual. Ella está en el centro de la zona sagrada de su hijo. El acto de ponerse el suéter de Claudia es un rito solemne que le recuerda a Mito el origen de su ser, el vientre materno. El olor del perfume que queda en el suéter es un espejo humeante que le revela su horrorosa identidad, al igual que sucede en el mito de Quetzalcóatl. El rito de Mito no es un mero travestismo, pues Claudia, arquetipo de la simulación, posee de por sí la cualidad hermafroditica.⁸ La razón por la cual Bela logra seducir a Mito, sólo para ser inmediatamente rechazada por él, es, justamente, porque ella constituye un simulacro fíctico de Claudia. El simulacro es, sin embargo, falso, “un espejo deformado” de Claudia e incluso de él mismo: “Disfrazada de Claudia y entonces disfrazada de mí?”. Para Mito no hay más mimesis de Claudia que la suya propia. Él es el doble voluntario de Claudia y su refugio fíctico del mundo exterior. La zona sagrada no es más que una mera imitación de la verdadera zona sagrada, esto es, del espacio de

5) Severo Sarduy. “Un fetiche de cachemira,” *Mundo Nuevo*, No.18 (1967) 89. Sarduy dice que al convertirse el suéter en “objeto central de la ficción” entonces sirve a una serie de permutaciones que conducen el hilo narrativo, la fisiología de la novela”.

6) Emir Rodríguez Monegal. op. cit. p.133.

7) Gloria Durán. *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, México:UNAM, 1976, p.95.

8) Véase Gloria Durán. Ibid. pp.95-98.

Claudia. Gloria Durán propone un significado más profundo de la “zona sagrada”:

Instintivamente él se da cuenta de la índole sagrada del círculo que, según Jung, es la imagen arquetípica de la divinidad, una imagen que se graba en la mentalidad subconsciente. En el más hondo sentido posible la *Zona sagrada* puede únicamente referirse a Dios, cuyo símbolo circular (el microcosmos, un punto, y el macrocosmos, el universo) tiene su réplica en el útero materno.⁹

Mito piensa que “en ella se funden los opuestos: eres yo; todos somos otro” porque ella es “dueña perseguida de los antepasados y los encantos”(pp.188-189). Severo Sarduy interpreta ese arquetipo del siguiente modo: “No una mujer, sino un concepto, una esencia carnal, algo a la vez claro y neutro. Neutro no por ser asexuado, sino porque en él se encuentran y batallan los sexos.”¹⁰

La representación de Claudia como hermafrodita constituye un rasgo peculiarmente mexicano. Esta cualidad nos recuerda al Dios creador azteca, Ometéotl, que en sí mismo resume los dos sexos:

Los antiguos mexicanos atribuyen al universo en su conjunto los alimentos, y la vida individual, a la actividad creadora de la deidad suprema: Ometéotl. Esta deidad, proveniente de una antigua tradición de la Meseta Central, es concebida como un ser cuya naturaleza es simultáneamente unidad y dualidad. Su forma dual consiste en una figura masculina, Ometecutli, “el Señor de la Dualidad”, y una figura femenina, Omecuhuatl, “la Señora de la Dualidad”, a quienes también se les llama Tonacatecutli y Tonacuhuatl, “Señor y Señora de nuestra carne”.¹¹

Claudia se declara símbolo de lo mexicano: “Ya sabes que yo cargo con el honor de la patria. Ni te cuento: antes la imagen de México era Pancho Villa y ahora soy yo” (p.33). Ella es matriz, tierra madre, patria y devoradora de todas las fantasías de los hombres: “...Claudia: eres tan

9) Emir Rodríguez Monegal. op. cit. p.133.

10) Severo Sarduy. Ibid. p.87.

11) Laura Ibarra García. *La visión del mundo de los antiguos mexicanos* Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995, p.58.

completa y necesaria en tu infierno como en tu paraíso. Devíalo, devíalo, devora al maniquí de *smoking* blanco y bigote recortado y clavel en la solapa que se atreve a besarte sin entenderte, mamá, devíalo” (pp.154-155). Para Mito, su madre es sinnúmero de la tierra que lo nutre: “Hubo que inventar todo un mito, toda una fe, toda una razón para justificar el cultivo amoroso de la tierra y vencer la repugnancia de asesinarla con azadones, de mutilarla con palas; de arrancar la cabellera de mi madre”(p.45). Más adelante, el hijo llega al punto de considerar a su madre como una diosa azteca, Tlazoltéotl: “Tlazoltéotl era la diosa indígena de la muerte, la fertilidad y la inmundicia; sus manos embarradas de sangre y excremento eran también las manos; bastaba despojarlas de los guantes ceremoniales de la purificación: el que limpia se ensucia. La veo, confundida y segura, con un pie en el rito y otro en el juego”(pp.45-46).

Según Mary Miller y Karl Taube, Tlazoltéotl era una deidad de la purificación y de la cura, particularmente de las enfermedades que se originan en el exceso sexual. Los penitentes estaban obligados a confesar o a sangrarse frente a la imagen de Tlazoltéotl.¹² Es interesante el hecho de que la narración de *Zona sagrada* se manifieste bajo la forma de una confesión interna. Por otra parte, aunque el destinatario de la narración es Giancarlo, el doble del narrador, es difícil determinar si Giancarlo tiene una existencia material, o si es una mera fantasía en la mente del narrador. Es posible que Mito se esté confesando ante la deidad materna bajo el disfraz de la figura de Giancarlo, que es el mediador indirecto entre Mito y Claudia.¹³ Es sugestivo que la novela empiece, precisamente, con la

12) Mary Miller y Karl Taube. *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya* New York: Thames and Hudson, 1993, p.58.

13) Por ejemplo, Frank Dauster argumenta convincentemente la dualidad interna de Mito:

“In view of Fuentes’ fondness for inside jokes -the parodic filming, among others -it can hardly fail to strike us that Mito even calls himself the double of God. He has been operating for so long with alternative personalities that he now begins to think of himself as still another. Given Mito’s initial instability, it is unlikely that his narrative, particularly of the later and more bizarre adventures, is trustworthy, a conclusion reinforced by his remarks about having been released from a clinic, the episode of

fantasía de la madre, que viene cabalgando “de Amalfi, de las cavernas de Neptuno”(p.7), y con la descripción de su retrato, la imagen en perpetua transformación creada por Leonora Carrington. La novela termina con la metamorfosis de Mito en perro, acto de auto-humillación y de autosa-crificio motivado por una suerte de ascetismo. Esta novela puede leerse, indirectamente, como un híbrido entre la confesión y el rito.

La imagen de Claudia como madre tierra y como devoradora de hombres nos recuerda a otra deidad femenina, Coatlicue, la diosa de la falda de serpiente, la diosa insaciable que se alimenta de cuerpos de hombre.¹⁴ Pero esta deidad, síntesis de las ideas de amor y destrucción, se duplica, a su vez, en la imagen de Circe. Aquí, Carlos Fuentes yuxtapone deliberadamente una matriz doble, la doble herencia cultural de los componentes indígenas y europeos. Hay en México un culto a las deidades femeninas que es una síntesis de la tradición indígena, representada por Tonanztlin, y de la católica, representada por la Virgen María. No es extraño que Claudia, que se considera a sí misma como símbolo de lo mexicano, desempeñe el papel de la Virgen Guadalupe: “Yo, para no ser menos, me disfracé de China Poblana un doce de diciembre y fui a que me vieran todos los mexicanos en el altar de la Virgen de

transvestism, and the final collapse. Giancarlo is nonexistent, a twin conjured up by Mito. Unable to accept real nature of his condition and unable to alter it, he creates an alter ego, a person who shares those things he would be, who is more heroic and more brilliant than he, and who may safely bed the desirable Claudia without disastrous psychic damage.”

Frank Dauster, “The wounded vision: *Aura, Zona sagrada, y Cumpleaños*” en *A critical view: Carlos Fuentes*. Ed. Robert Brody y Charles Rossman Austin: University of Texas Press, 1982, p.114. A pesar de su convincente argumento, su interpretación de Giancarlo como fantasma en la psique de Mito nos provoca las siguientes preguntas: ¿Cómo podemos hacer coincidir a dos hombres de diferente orientación sexual en un mismo ente biológico, si uno es un impotente con las mujeres y el otro aparece definido como bisexual? ¿Cómo podemos ajustar el concepto del ente doble a la dualidad presentada por dos individuos (Telégono y Telémaco) hijos de diferentes madres, como propone el esquema de la *Odisea*? Estoy de acuerdo con Frank Dauster en que el papel de Giancarlo es el de interlocutor en el psique de Mito. Pero pienso que Mito y Giancarlo son la manifestación de dos entes individuales como Telémaco y Telégono más que una dualidad en la psique de Mito.

14) Gloria Durán, *Ibid.*, p.104.

Guadalupe en Notre Dame” (p.144). La imagen mexicana se encarna en Claudia y se exporta al mundo europeo. Otra imagen popular que permanece vigente entre los arquetipos femeninos del México moderno es la Malinche, la india que guió a Cortés. El autor no se olvida de incorporar este arquetipo al describir a Claudia: “Claudia, ¿eres la enamorada del general y por él abandonas tu hogar y caminas descalza hacia el crepúsculo con la tropa, hacia el fade out, (...) eres la princesa maya sentada a los pies de la pirámide del Taj? n...” (p.155). A pesar de que el hijo califique a su madre de Malinche, “la chingada”, Claudia no aparece en modo alguno representada como una mujer pasiva y abierta, como Octavio Paz la describe en *El laberinto de la soledad*. Ella es “la chingona” que esclaviza a los hombres con su atractivo sexual. Aunque Claudia se aprovecha de los beneficios del capitalismo con sus bonos del Gobierno de los Estados Unidos y con la cuenta en un banco norteamericano, ella odia a los Estados Unidos y demuestra un fuerte nacionalismo: “Que venda rápido el gringo. Ahora es cuando. Ponle un cable. Ya recuperamos Texas”(p.45). Su papel no es el de la Malinche, que traiciona a su patria por amor. Entonces, se pregunta uno, ¿por qué identifica Mito a su madre con la figura opuesta? Aquí se infiltra el machismo inherente de Mito. El conflicto entre el deseo y la realidad se resuelve en la fantasía imaginativa fluctuante y violenta. Ante la poderosa madre, el hijo abandona su deseo inicial, y la imagen de la madre se transforma en un arquetipo de carácter opuesto, el de una mujer débil. Sólo entonces puede Mito sentirse orgulloso de sí mismo, porque puede convenirse de que es capaz de proteger a la desdichada mujer. Giancarlo, el interlocutor del deseo de Mito, revela ese secreto deseo:

—Cretino, ¿y si logro humillarla?, ¿y si yo obro en tu nombre?, ¿y si yo la rompo y la transformo y te la ofrezco en toda su debilidad, detrás de sus palabras agresivas y su falsa fuerza?, ¿si yo le saco gota a gota toda su historia y después te cuento sus amores, sus engaños, su ambición, el asco que ha sentido y la frialdad que ha calculado?, ¿si yo te entrego a tu madre verdadera, desnuda, sin máscara, ofendida, revelada al fin por un hombre

imaginado que le ofrece la última sorpresa: la sorpresa de que, contra todas las apariencias, yo no la reflejo?, ¿y si tu madre acepta al fin que se huye de la soledad para entrar la humillación?, ¿quieres verla así?, ¿quieres que te la devuelva así? (p.183)

Aquí Giancarlo revela el deseo fundamental de Mito, que quiere "chingarse" a su madre a través de una figura sustituta. Octavio Paz cuenta que "La Chingada es la madre que ha sufrido, metafísica o realmente, la acción corrosiva e infamante implícita en el verbo que le da nombre".¹⁵ Es interesante que Claudia quiera ser la impecable Virgen de la Guadalupe y que su hijo quiera verla como la Malinche, la mujer quebrada. ¿Quién logra finalmente ponerle la máscara definitiva al rostro que cambia incesantemente, como vemos en el cuadro de Leonora Carrington? Y, ¿de qué máscara se trata, de la que corresponde al simulacro de la estrella de cine, o al de la cadena caprichosa en el deseo del narrador? En eso consiste el juego sagrado, en erigir para derrumbar, perpetuamente, la imagen de Claudia.

Para presentar un perfil adecuado de este personaje, la famosa estrella de cine en *Zona sagrada*, es necesario enumerar todas las figuras femeninas citadas en el texto, desde Tlazoltéotl hasta la Malinche, elementos fundamentales en el árbol genealógico de los arquetipos femeninos de México. Todos los anteriores son nombres importantes en el culto femenino de la mitología mexicana. Además de los cultos de dimensión mítica, se infiltra en el texto el contexto de otro culto moderno, uno creado por los medios de comunicación. El modelo de Claudia, según George Mc-Murray,¹⁶ es María Félix, de la cual se rumora que mantuvo una extraña relación con su hijo. Gloria Durán opina que Fuentes convierte esta relación en un mito, que la exagera, del mismo modo que el arte *pop* exagera todas las torpezadas y los falsos valores de la sociedad moderna.¹⁷ Una de las películas en las que María Félix actuó fue *Doña*

15) Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 3ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 68.

16) George McMurray, "Zona Sagrada", *Books Abroad*, 42 (1968), p.82.

17) Gloria Durán, *ibid.* p.105.

“Zona Sagrada”: Una estrategia de sublimar la vida profana