

PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



*¿Te das cuenta de que lo imaginado es siempre mejor que lo vivido?:* Claudia Nervo  
como reelaboración de la figura mítica en *Zona Sagrada* (1967) de Carlos Fuentes

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Lingüística y Literatura con men-  
ción en Literatura Hispánica que presenta:

Mariana Victoria Huamanchumo Barba

Asesora:

Giovanna Rosa Pollarolo Giglio

Lima, 2023

### Informe de Similitud

Yo, Giovanna Rosa Pollarolo Giglio, docente de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis/el trabajo de investigación titulado:

*¿Te das cuenta de que lo imaginado es siempre mejor que lo vivido?:* Claudia Nervo como reelaboración de la figura mítica en *Zona Sagrada* (1967) de Carlos Fuentes, de la autora Mariana Victoria Huamanchumo Barba, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 7%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 12/09/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

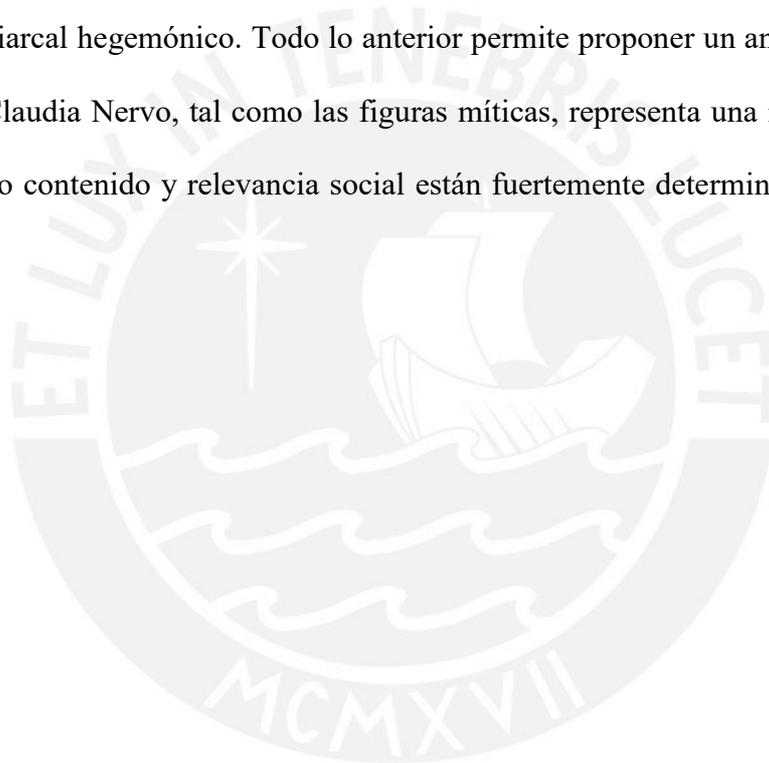
Lugar y fecha:

San Miguel, 12 de setiembre de 2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Pollarolo Giglio, Giovanna Rosa</u>	
DNI: 06635782	Firma 
ORCID:  0000-002-3209-9899	

## Resumen

Esta tesis estudia al personaje de Claudia Nervo en la novela *Zona Sagrada* (1967) como una figura mítica contemporánea. La investigación, conformada por tres capítulos, abarca distintos aspectos del personaje, que permiten comprender la manera en la que este desempeña funciones similares a las atribuidas a los protagonistas de los relatos míticos desde la psicología analítica. Se exploran las afinidades de Claudia Nervo con el arquetipo de la Gran Madre; la importancia que el personaje, en tanto estrella de cine, adquiere en la formación de la subjetividad de sus espectadores y la relación que establece con un contexto de producción particular, México de mediados del siglo XX, marcado por el discurso patriarcal hegemónico. Todo lo anterior permite proponer un análisis detallado de la manera en la que Claudia Nervo, tal como las figuras míticas, representa una imagen de estructura universal, pero cuyo contenido y relevancia social están fuertemente determinados por su espacio-tiempo.



## Índice de contenido

Introducción.....	1
1. <i>Ahora sabrás que mi madre devora</i> : la representación del arquetipo materno.....	5
1.1. Claudia como madre arquetípica universal.....	6
1.1.1. La madre benéfica	
1.1.2. La madre nefasta	
1.2. Claudia como madre arquetípica mexicana.....	19
1.2.1. Claudia como Coatlicue	
1.2.2. Claudia como Malinche	
2. <i>Es una diosa</i> : la estrella de cine como figura mítica contemporánea.....	27
2.1. El cine como fábrica de mitos.....	28
2.1.1. El contenido: melodrama, dador de sentidos	
2.1.2. La forma: reorganización del tiempo y espacio	
2.2. La estrella de cine como heroína mítica.....	41
2.2.1. La estrella de cine como figura de adoración	
2.2.2. La estrella de cine como figura de proyección- identificación	
3. <i>La mujer enferma que fue mi madre</i> : usos del mito femenino.....	52
3.1. Claudia y el discurso de Carlos Fuentes.....	53
3.1.1. La filosofía de lo mexicano	
3.1.2. La madre enferma de un país enfermo	
3.2. Claudia y la significación del cuerpo femenino.....	63
3.2.1. La construcción discursiva de lo femenino	
3.2.2. La mujer ambigua como monstruo	
Conclusiones.....	74
Bibliografía.....	76

## Introducción

Carlos Fuentes, en su ensayo *Valiente Mundo Nuevo* (1990), propuso que, si era posible hablar de una función para la literatura iberoamericana, esta radicaría en “enseñar que los más grandes valores son compartidos y que nos reconocemos a nosotros mismos cuando reconocemos al otro” (1990: 292). Para el autor esto implicaba comprender las particularidades locales, pero, al mismo tiempo, ser conscientes de “nuestra posibilidad humana en la historia” (288), de la participación en dinámicas universales. En otras palabras, y desde su propia posición como escritor, en su narrativa convivían dos interrogantes: “qué significa ser mexicano” y “el problema [de] ser hombre” (citado en Ordiz 1987: 47).

Ahora bien, en esta misión los mitos cumplían un rol fundamental, ya que, como menciona en el mismo ensayo apoyándose en las teorías de Jung, estos eran relatos que “poseen un significado vital (...) no es inventado, sino vivido por todos” (161). Para Fuentes, asiduo lector de la psicología analítica y de Levi Strauss, el mito contaba con una estructura permanente y universal, cuyas manifestaciones particulares eran dependientes de la cultura en la que se originasen. Se trataba, entonces, de un recurso interesante, puesto que permitía explorar la universalidad humana (presupuesto con el que el autor trabaja), sin descuidar la especificidad del devenir histórico de cada sociedad. Es por ello que, tal como el mismo Fuentes afirma, muchas de sus obras son invenciones de mitos, articulados principalmente a partir de los personajes y las vinculaciones que establecen entre ellos.

El tema de la presente tesis es precisamente la invención de una figura mítica en la novela *Zona Sagrada*. En esta novela, publicada en 1967 por Carlos Fuentes, se relata la historia de Guillermo, un hombre obsesionado con su madre, Claudia Nervo, estrella del cine mexicano. Yo sostengo que la figura de Claudia funciona como una reescritura de la Gran Madre mítica. Demostraré esta postura deteniéndome en tres aspectos del personaje: su relación con el arquetipo junguiano, su condición de estrella de cine y el sentido alegórico que adquiere en relación a su contexto de producción: México de mediados del siglo XX. Para abordar estas cuestiones es pertinente, ante todo, aclarar la definición del mito con la que trabajaré. En consonancia con las preferencias del autor, he optado por

la lectura desde la psicología analítica, particularmente la propuesta por Mircea Eliade, continuador de los postulados de Jung, quien señala lo siguiente:

El mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia (...) El mito se considera una historia sagrada y, por tanto, una historia verdadera, puesto que se refiere siempre a realidades (...) se convierte en el modelo ejemplar de todas las actividades humanas significativas (1991: 5-7)

Entonces, se tratan de relatos que apuntan a explicar la realidad humana. Ahora bien, esta realidad no ha de ser entendida exclusivamente en un sentido material, sino que refiere también a las experiencias psíquicas colectivas, representadas de manera particular por los distintos grupos humanos. Siendo así, estas narraciones cumplen una función esclarecedora y, a la vez, cohesionadora. A lo largo del presente trabajo, que se dividirá en tres capítulos, esta definición será ampliada.

El primer capítulo se titula "*Ahora sabrás que mi madre devora*: la representación del arquetipo materno". Presentaré un análisis del personaje de Claudia como manifestación de este arquetipo. En el primer subcapítulo, llamado "Claudia como madre arquetípica universal" me detendré en las afinidades del personaje con las características formales del arquetipo, compartidas por las distintas culturas humanas. En el segundo, titulado "Claudia como madre arquetípica mexicana", estudiaré las relaciones que el personaje establece con la cultura mexicana, que determinan el contenido particular de la forma arquetípica. Para este análisis, haré hincapié en los vínculos intertextuales que establece con dos representaciones importantes de la Gran Madre en México: Coatlicue y Malinche.

El segundo capítulo se titula "*Es una diosa*: la estrella de cine como figura mítica contemporánea". Analizaré la manera en la que Claudia, estrella de cine internacional, desempeña funciones similares a las de los protagonistas de los relatos míticos en relación a su público. En el primer subcapítulo, titulado "El cine como fábrica de mitos" me detendré en el rol del cine como creador y transmisor de narrativas y maneras de entender el mundo que adquieren el estatus de mitos modernos. En el segundo, llamado "La estrella de cine como heroína mítica" revisaré la forma en la que la participación en los filmes consagra a la estrella, hasta convertirla en una diosa para los espectadores: adorada y, a la vez, relacionable, objeto de identificación.

El tercer capítulo se titula “*La mujer enferma que fue mi madre: usos del mito femenino*”. Abordaré al personaje de Claudia como cuerpo femenino construido para simbolizar una visión de la nación particular del autor. En el primer subcapítulo, “Claudia y el discurso de Carlos Fuentes” analizaré la manera en la que la estrella se inscribe en la tradición del ensayo de identidad nacional, al simbolizar la visión particular que el autor tiene sobre México. En el segundo subcapítulo, llamado “Claudia y la significación del cuerpo femenino”, realizaré un desmontaje de la representación propuesta por Fuentes desde la teoría de género, deteniéndome en la manera en la que, para referir una realidad nacional percibida como negativa, se emplea una figura femenina que, desde el discurso patriarcal en el que el mismo autor participa, es presentada como monstruosa.

El marco teórico con el que trabajaré proviene de distintas disciplinas. En primer lugar, destaco el aporte de Carl Jung y de Mircea Eliade desde la psicología analítica, particularmente su conceptualización del mito y del arquetipo materno. En el ámbito del psicoanálisis, emplearé las teorías de Lacan sobre el estadio del espejo y el rol de la Ley del padre en la formación de la subjetividad. En lo referente a la teoría cinematográfica, me centraré en el desarrollo que ofrece Edgar Morín sobre la estrella de cine, particularmente en lo referente a los fenómenos de divinización y proyección-identificación. Además, emplearé también la propuesta de Peter Brooks entorno al melodrama que, aunque escrita para el análisis de la literatura decimonónica, se presta también a los estudios de cine, como el mismo autor señala. Para el análisis del discurso y la representación, me detendré en los postulados de Foucault sobre las vinculaciones entre el saber y el poder. Con respecto a la teoría de género, me referiré a la propuesta de Beauvoir sobre la naturaleza cultural del género y a la de Judith Butler, sobre su performatividad. Finalmente, serán también fundamentales los postulados en torno a alegoría nacional e identidad mexicana, de Fredric Jameson y Octavio Paz respectivamente.

La novela *Zona Sagrada* (1967) ha sido estudiada desde múltiples perspectivas. Entre los trabajos más importantes destaco el capítulo que Francisco Javier Ordiz le dedica en *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes* (1987) y el artículo de Suzanne Levine, “Zona Sagrada, una lectura mítica”. En sus respectivos textos, ambos autores abordan las diferentes relaciones intertextuales que

la obra establece con la tradición mítica azteca, griega y judeocristiana. Es importante también el estudio de los personajes femeninos que ofrece Gloria Durán en *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes* (1976). Aquí la autora, además de establecer relaciones similares a las que proponen Ordiz y Levine, analiza a Claudia desde la teoría psicoanalítica, proponiendo que funciona como un símbolo del paraíso perdido, fascinante en tanto prohibida. Cabe también resaltar el artículo de Kasey Hellerman “The Coatlicue - Malinche Conflict: A mother and son identity crisis in the writings of Carlos Fuentes” (1974). Si bien aquí el análisis que se hace de Claudia es bastante breve, ofrece una aproximación interesante a la ambigüedad del personaje, beneficioso y a la vez nocivo para el hijo. Finalmente, es pertinente mencionar el artículo de Crystal Chemris “The Baroque and Carlos Fuente’s Zona Sagrada” (2012), en el que la autora aborda las relaciones intertextuales que la obra establece con textos de la tradición literaria europea.

Tomando en cuenta el estado de la cuestión, el presente trabajo ofrecerá dos aportes al estudio crítico de la novela. En primer lugar, propondrá un acercamiento detallado a temáticas que solamente han sido esbozadas en trabajos anteriores, como lo son la relación del personaje de Claudia con la realidad social mexicana o el análisis de la construcción del personaje desde la perspectiva de género. En segundo lugar, analizará de manera detenida una dimensión que hasta ahora ha sido ignorada por la producción crítica: el carácter de estrella de la protagonista. Este es un aspecto importante en el personaje, pues permite comprender en profundidad la manera en la que los mitos se actualizan en el contexto contemporáneo, tema que siempre interesó a Fuentes, sin por ello perder su relación con la tradición predecesora o su forma mítica, universal más allá de los contenidos.

### 1. *Ahora sabrás que mi madre devora: la representación del arquetipo materno*

El tema de este primer capítulo es la estrella de cine como representación del arquetipo de la Gran Madre en el contexto mexicano. Está dividido en dos partes, la primera destinada al análisis de Claudia Nervo, personaje central de la novela *Zona Sagrada* (1967), como gran madre universal; y la segunda, al estudio de las relaciones que establece con la cultura mexicana. Para esto, se hará hincapié en los vínculos intertextuales con Coatlicue y Malinche, personajes que la tradición ha establecido como figuras maternas, pese a ser símbolos de valores, ideales y temores muy distintos. Esta decisión, de ir de lo general hacia lo particular, se justifica en la naturaleza del concepto del arquetipo.

La definición de arquetipo con la que trabajaré será la de la escuela de psicología analítica, específicamente la propuesta por Jung en *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*. En esta recopilación de ensayos, el psiquiatra define el arquetipo como elemento fundamental en la construcción del mito. Para el estudioso, estos relatos dan cuenta de experiencias psíquicas universales a partir de una serie de imágenes latentes en todos los seres humanos, preformadas en el inconsciente colectivo: los arquetipos. Para Jung, los contenidos del inconsciente no son estrictamente individuales, sino que tras lo que él llama inconsciente personal, subyace una base de “contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todas las personas” (2003: 10). Los arquetipos son la representación simbólica de fantasías generales en el género humano; sin embargo, su expresión concreta está condicionada por el universo cultural específico en el que se desarrollan. Sobre el arquetipo de la Gran Madre, el que más interés y debate ha suscitado, comenta lo siguiente:

Las características de este son lo “materno”, la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador del crecimiento, fertilidad y alimento; los sitios de la transformación mágica, del renacimiento; el impulso o instinto benéficos; lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión. (Jung, 2003: 74)

Se trata, entonces, de una imagen polivalente, que además de oscilar entre lo general y lo particular, gravita también entre lo benéfico y lo nefasto. Estos aspectos parecen los más apropiados para abordar a un personaje como Claudia Nervo, de *Zona Sagrada* (1967). La novela está narrada desde la perspectiva de Guillermo, hijo de la estrella; y es básicamente un relato de su relación con la madre, del

deseo irrealizable que siente hacia ella y que provoca en él “odio y amor” (Fuentes 1967: 84). Cruel con un hijo que no concibe la vida sin ella, la indeterminación de Claudia es siempre notoria. Son igualmente evidentes sus alcances universales, pues si bien es madre biológica de un solo individuo, es madre simbólica de la colectividad. No es solo una diva del cine de alcance internacional, sino que también es la que “se fecundó a sí misma para no estar sola” (173). Ella es el inicio del mundo para Guillermo y, por lo tanto, madre de todos, no hay quien esté más allá de su influencia.

## 1.1. Claudia como madre arquetípica universal

### 1.1.1. La Madre benéfica

Puede llamarse benéfica a la madre que protege la vida del hijo, aquella que le brinda las condiciones básicas de existencia. Desde la perspectiva psicoanalítica, es posible afirmar que, más allá de la existencia física, la madre es también fundacional en la formación de la psique del individuo. En palabras de Jung, la fortaleza del símbolo materno puede rastrearse en la infancia, en el estado de “feliz existencia vegetativa” (1998: 249) que suponía la identidad inconsciente con la madre, rota tras el desarrollo de la conciencia y, con ella, de la individualidad. La nostalgia por esa satisfacción primigenia persiste y la madre se convierte en símbolo de la “meta suprema” (249), del estado de goce absoluto al que se desea volver, pese a que tras ella se oculta la amenaza de disolución del individuo. En este segmento me detendré en los acontecimientos y las imágenes en las que Claudia funciona como símbolo de ese estado de felicidad completa con el que fantasea el protagonista, previo al corte fundacional.

En *Zona Sagrada* (1967), Claudia Nervo es la madre de Guillermo, narrador protagonista. Por lo tanto, la historia y el universo narrativo son accesibles únicamente a través de la manera en la que él los percibe, la cual se caracteriza por la divagación en torno a las fantasías propias, y no por el relato de acontecimientos concretos. En estas digresiones la madre ocupa un rol central, al ser el objeto de deseo, además del núcleo a partir del cual se interpreta la realidad. Así, ella es una presencia

constante, sustancial en la psique de Guillermo, puesto que determina sus pensamientos, sus sentimientos, su desenvolvimiento en el universo social y prácticamente todo su ser. Esto se demuestra, en primer lugar, en las fantasías de permanencia en el vientre materno, sugeridas desde el mismo título de la obra. Así, abundan momentos en los que Guillermo cree recordar su resistencia a “abandonar el vientre de nuestra madre” (Fuentes 1967: 190) o dice sentirse “demasiado cerca de nuestro propio origen” (99), por mencionar algunos.

Sin embargo, la alusión más significativa al vientre, la zona sagrada de Guillermo, aparece en el cuarto capítulo y hace referencia a su apartamento. Lo interesante de este espacio es que es presentado como un lugar de evasión, donde puede separarse de Claudia. Mito se refugia allí tras una fuerte discusión con su madre, y lo define, además, como el opuesto a la casa familiar, a “la zona rival de mi madre” (31). Sin embargo, a medida que lo describe y se desenvuelve en él, resulta evidente que este sirve más bien como un espacio de recreación, en el que las fantasías de simbiosis con la estrella de cine se desatan, funcionando como un reemplazo precario del estado prenatal. Crea un micro universo en el que no está separado de la estrella, en el que es como Claudia Nervo, de manera que ella “llegara a entender cómo la suplantaba” (46). Así se explica su compulsión por comprar perros con el único objetivo de maltratarlos, dejarlos morir de hambre o incluso mutilarlos. De todos los canes, a los que Guillermo considera su séquito, solo sobrevive uno: Faraón, tolerable porque sabe humillarse y es feliz siendo depreciado. Claramente, dichos perros funcionan como pálida sombra del verdadero séquito de Claudia, conformado por figurantes, secretarios y fotógrafos, que la acompañan a donde sea que vaya y cuyo trabajo y placer es ser avasallados por ella. Todos son prescindibles, como señala la misma estrella antes de deshacerse de ellos: “Nadie se queda más que yo. Ustedes pasan, yo duro” (134). Sin embargo, existe una sola persona a la que, al menos al principio, no se permite descartar cuando ya no le es útil, ese es Guillermo, al que apoda “cachorro” y dice querer, mas no necesitar (150). Madre e hijo tienen, cada uno, su perro.

Otro rasgo importante sobre este apartamento son las implicancias de su decorado, que Mito define como de estilo *Art Nouveau*. En una de sus fantasías, Guillermo sueña que su madre va a

visitarlo. Él le dice “no quiero que te reconozcas en nada” (91). No obstante, todo está dispuesto en relación a ella. Esto puede verse en su retrato inicial: “Ha crecido como una selva, sé que así lo quisiste tú, quisiera que tú y nadie más viera lo que he logrado a partir de ti (...) de un viejo volumen de la Salomé ilustrada por Beardsley” (30). Además del hecho de que ese apartamento parece haber sido diseñado con el objetivo de ser visto por la madre, quisiera resaltar que su estética es la de los dibujos de Beardsley para la obra de Wilde, como lo detalla más adelante, con la siguiente descripción:

Líneas puras y libres que encuentran todas sus combinaciones, todas sus conjunciones, todas sus fusiones (...) barrotes como rosarios entre la sala y el corredor, biombos de cisnes y danzarinas flacas, de costillar visible entre un espacio y otro de mi apartamento (...) pétalos de tintura esfumada, graduada desde su intensa base hasta su pálida apertura. Fuentes de plata donde nadan las algas secas. (31)

Sobra mencionar que en las ilustraciones todos estos elementos son dependientes de la figura de Salomé, son controlados por ella. Lo significativo aquí es que, inmediatamente después, Guillermo identifica a Claudia con el personaje bíblico: “Claudia es la Salomé gitana de pezones morados y garras de rubí” (31). Entonces, el apartamento está diseñado también como territorio de la madre. A esto se suman las imágenes líquidas: “los objetos nadan ante mi vista”, “las líneas saltan de los marcos de agua”, “lago de sangre y lirios desfallecidos. Tú, melodía ondulante, río de nombres” (31), entre muchas otras que pueden entenderse como referentes al líquido amniótico. Finalmente, la sensación de fusión con su entorno, “devorado por los extremos de la línea liberada” (30), “soy parte de la materia” (31), es una alusión al estado del nonato, incapaz de distinguir entre sí mismo y lo otro. Esta fantasía de encontrarse en el vientre materno es la que justifica la satisfacción que para el protagonista significa encerrarse en su apartamento, característica que él mismo destaca de sí en múltiples ocasiones. El placer para Guillermo radica en imaginarse parte de Claudia y, en este sentido, idéntico a ella.

La identidad con Claudia se repite de diversas formas en la novela. Son también muy frecuentes las menciones al rostro de la madre como análogo al del hijo. Así, por ejemplo, el recuerdo de la

primera vez que la vio, cuando aún se encontraba viviendo en la casa de su abuela en Guadalajara, es considerado también por Guillermo como la primera vez que él conoció su propio rostro: “levanté la mirada y encontré, más entonces por ser la primera vez y ser la sorpresa, mi propio rostro de niño” (16). En esta misma línea, destaca igualmente su reacción al ver a Bela caracterizada como la estrella: “Disfrazada de Claudia y entonces disfrazada de mí y con ese nombre en los labios, negando todas mis singularidades, invadiendo mi propiedad, mofándose de mi identidad” (30). Nadie más puede ser como Claudia, solo él. Esta determinación se incrementa en el último capítulo, en el que, tras haberse vestido como su madre, se pregunta “¿Bastará con mostrarme así, demostrar que soy ella, que ella usurpa mi identidad, que ella me ha convertido en esto que los espejos reflejan ...?” (186). Si bien me detendré en este episodio más adelante, conviene señalar lo drástico del cambio: ya no es parte de Claudia o parecido a ella, es la misma y única Claudia.

La cita anterior introduce también el motivo del espejo, indesligable de la estrella. Son muchas las ocasiones en las que se recalca la imagen de Claudia mirando su reflejo, pero resultan más significativos los momentos en los que lo emplea para observar a Guillermo: “yo me peino frente al espejo de cuerpo entero (...) Ella me observa en el espejo del tocador“ (44) o “sigo mirando al espejo, acabará por devorarme: son siete Claudias que me rodean” (81). Lo interesante radica en que el protagonista, al mirar al espejo, no está viendo su reflejo, sino el de la madre, que lo absorbe. Para comprender la relevancia de estas escenas, conviene continuar con la teoría psicoanalítica a partir del pensamiento de Lacan.

Lacan, al igual que Jung, destaca que en el recién nacido no existe aún identidad autónoma, sino que la experiencia de la realidad se vive en simbiosis con la madre (2009: 100). Lo que distingue su pensamiento, sin embargo, es la profundización en torno al surgimiento del Yo. Para Lacan, este empieza con el estadio del espejo, que refiere al momento en el que el recién nacido deja de percibirse como una totalidad, para imaginarse con límites, separado del resto, como si viera su reflejo en el espejo (101). Esta imagen lleva el nombre de imago o yo ideal y constituye lo que el sujeto cree ser, su noción de identidad que, paradójicamente, se encuentra fuera de sí mismo. En el caso de Guillermo,

resulta claro que su yo ideal es Claudia, ella es su identidad, de modo que es la imagen que le devuelve el espejo.

Ahora bien, es evidente que este yo ideal no es solo un objeto de identidad, sino también, sobre todo en el caso de Guillermo, un objeto de deseo. La imagen unificada que ofrece el espejo no se corresponde con la experiencia subjetiva caótica, de modo que se desea hallar dicha correspondencia. Este es uno de los sentidos en el que puede entenderse la evidente atracción que el protagonista siente por su madre. No obstante, es también sugerente la hipótesis del complejo de Edipo: el niño, aún después del estadio del espejo, continúa sintiéndose dueño de la madre, hasta la prohibición que supone la instauración de la ley paterna (105). Es por eso que las fantasías de incesto abundan en la narración de Guillermo, y le producen enorme satisfacción. Así, por ejemplo, en lo que parece ser un delirio orgiástico celebrado en la casa de Claudia, en compañía de su séquito, Guillermo sueña lo siguiente: “La completaré. Formábamos una pareja. La primera pareja. Madre e hijo” (Fuentes 1967: 128). En otro episodio, cuando imagina enfrentarse con Giancarlo, su amigo de la infancia convertido ahora en el amante de su madre, afirma “Mírala: yo te la muestro: es mía” (168). Cree que aún es el objeto de deseo materno, sueña que el vínculo no se ha roto.

En esta misma línea, es también relevante que Guillermo se vincule con los demás personajes únicamente en relación con Claudia. El ejemplo más claro es el de Bela, debutante italiana con la que vive un muy breve y frustrado amorío. Él solo puede tratarla en tanto funcione simbólicamente como un reemplazo para Claudia. Esto se deja ver desde su segundo encuentro, en una cafetería. Aquí Bela no lleva ya el disfraz de la Nervo, sino que se presenta como es en realidad, lo que ocasiona que Mito solo pueda seguir “buscando la ofensiva réplica de mi madre” (61). Poco después, cuando están a punto de acostarse, él siente temor, pues piensa “debes ser inalcanzable, Bela; que solo te seguiré queriendo si sé que poseerte es imposible (...) No me acaricies así, preciosa, así no, por favor, aléjate” (66). El sexo con ella le revela que en realidad no es su madre: “Ayer era tolerable y seductor: un secreto. Hoy es intolerable y repulsiva: una verdad” (69). El cuerpo que una vez deseó, tras desarticularse la fantasía de que ella es Claudia, pasa a ser “pura organización de las corrupciones, depósitos

de semen inútil” (70). Siendo así, la vida sexual y romántica del protagonista están determinadas por la fantasía del incesto, solo esta puede proveerle placer.

El otro gran vínculo de Guillermo es su amistad con Giancarlo, compañero italiano al que conoció en un internado de Suiza. Desde un principio, lo que une al protagonista con el muchacho es la interpretación mítica de sus paralelos. Ambos son hijos de padres desaparecidos y de madres ausentes, con la diferencia de que la madre de Giancarlo es una modista noble, destrozada por la muerte del marido en combate; y la de Guillermo es una diosa del cine, prácticamente responsable del aniquilamiento simbólico del progenitor. Las similitudes con Telémaco y Telégono, hijos de Penélope y Circe, son naturales para Guillermo. La certeza de que su madre es una bruja lleva a Guillermo a vincularse con Giancarlo, pues cree que así lo dicta el mito: son hermanos, y dobles. Así, la única amistad verdadera de la que él tiene recuerdo está propiciada también por la tiranía que ejerce Claudia en sus fantasías y en su forma de entender el mundo. Sobre esto, es particularmente significativa la evocación de las vacaciones de navidad que pasaron juntos, en el palacio italiano de Madonna dei Monti, referencia al espacio materno. Luego de un encuentro sexual, ambos yacen desnudos sobre un cobertor de pieles, mientras Guillermo reflexiona “hay algo infectado en la niñez. Estamos demasiado cerca de nuestro origen” (1967: 99). Guillermo está desnudo junto a quien considera su hermano gemelo, de modo que vuelve a evocar la fantasía de retorno al vientre. Así, el vínculo amical y sexual es legible únicamente en relación con la madre.

Por todo lo anterior, es posible señalar a Claudia como benéfica, ya que ella es quien sostiene la existencia del hijo. Sus fantasías con la figura materna son las únicas que le brindan placer y le dan la capacidad de desenvolverse en el universo social; pero sobre todo, son las que determinan su identidad, la imagen que tiene de sí mismo. Ahora bien, el problema de esta fantasía de la madre bondadosa radica precisamente en que se trata de una fantasía, que a lo largo de la obra se irá tornando cada vez más frágil, hasta quebrarse. La estrella, con su desprecio y violencia, será la encargada de destruir los deseos de su hijo y, en consecuencia, de aniquilarlo simbólicamente.

### 1.1.2. La madre nefasta

El placer y la experiencia vital de Guillermo están condicionados por sus fantasías con Claudia. Por lo tanto, es posible afirmar que cuando estas se tornan insostenibles, sucede lo mismo con la vida del protagonista. En la sección anterior me he referido a la instauración de la ley paterna como resolución del complejo de Edipo, que es precisamente lo que no ha sucedido con el protagonista: el padre real fue incapaz de romper el vínculo imaginario con la madre, de cumplir la función simbólica paterna. Ahora bien, conviene detenerse en la relevancia de dicha función, ya que, para Lacan, la prohibición del cuerpo de la madre es la ley básica para la socialización del individuo (2009: 302). Es esta ley la que permite que el deseo se desplace hacia distintos objetos, al no poder satisfacerse en la meta materna, lo que posibilita el desenvolvimiento dentro de un universo de naturaleza simbólica. En esta restricción es fundamental la figura paterna, que aparece como omnipotente amenaza, pero también como objeto de identificación simbólica: cuando el individuo internaliza la ley y reconoce al padre como modelo al que se debe ceñir (ideal del yo), la simbiosis imaginaria con la madre queda resuelta (1981: 209- 216).

La particularidad de la psiquis de Guillermo radica en que la madre destruye al padre, le impide impartir su ley. Es tanta la deficiencia de la figura paterna, que es destacada incluso en el primer capítulo, titulado “Happily ever after”. Como he mencionado ya, en el protagonista está muy presente la tendencia a interpretar la realidad en clave mítica. Así, si él es Telégono, a su padre le corresponde ser Ulises. Sin embargo, este no es el glorioso Odiseo que derrota a los cíclopes y sirenas, mucho menos el que engaña a Circe y regresa triunfante a Ítaca. Es, por el contrario, un gran mentiroso (Fuentes 1967: 6), inventor de su propia leyenda y, por lo tanto, un héroe fallido.

Claudia le muestra su propia deficiencia, al abandonar el hogar patriarcal, y hacerlo “sentirse mal. Les hice sentir que el mundo no se acababa entre sus cuatro paredes (...) Tu padre pensaba que (...) nadie podía desear más, si él había entregado su nombre y su casa” (82). Ella es quien disminuye al padre y reclama al hijo para sí, desautorizándolo. Si la función del padre es impartir la ley, un padre impotente es lo mismo que un padre muerto: Claudia lo aniquila, por lo que prevalece la unión dual

preedípica entre madre e hijo. Esto explica todo lo revisado en la sección anterior. Como permanece la simbiosis, Guillermo lleva una vida precaria, pero concebible únicamente en función a la madre. Ahora bien, esta situación no se mantiene a lo largo de la obra, ya que uno de los temas centrales es representar la ruptura del vínculo en manos de la misma madre. Claudia asesina al padre, pero lo hace para tomar su lugar: será ella quien instaure la ley e imparta el castigo a lo largo de la obra, volviendo inviables las fantasías de unión y, con ello, la existencia de Guillermo.

Como repasé en la sección anterior, el deseo por la madre aparece con dos tipos de imágenes: las de identidad y las de incesto. Ambas son expresiones distintas de un mismo anhelo: fusionarse, completarla para completarse a sí mismo. El problema es que Claudia está “tan entera” (1967: 154), no desea ni necesita a su hijo, a quien ve como un estorbo o, a lo mucho, como un trofeo que conmemora su victoria. Su mismo reencuentro se debió únicamente al deseo de la estrella de demostrar su poder, pues recuperar a Guillermo no le interesaba, lo que le importaba era acabar con el padre. Así lo recuerda el protagonista: ella, “la robachicos”, de las historias de terror que le contaban, lo secuestra, lo separa del cuidado de la abuela (sustituto de la figura materna bajo el dominio del patriarca) con quien “todo estaba permitido (...) me mimaba” (16), mientras ríe con su amante del “corajón que va a hacer el padre” (17). Inmediatamente después lo envía a un internado hasta los veintiún años, donde nunca lo visita y solo le envía cartas un par de veces al año.

Casi una década después, la conducta de la estrella no ha cambiado. Para ella es importante distanciarse de Guillermo, en principio, porque para su público “Claudia no tiene hijos. Y menos un hijo de veintinueve años” (26). La existencia de Mito es un secreto, y cualquiera que no acate la orden será castigado con la expulsión del séquito de Claudia, que es lo mismo que dejar de existir (27). De esta forma, se observa cómo la madre niega al hijo, lo destierra del universo social. No obstante, esto no afecta demasiado a Guillermo, quien se burla de la situación. Tampoco parece ser que proteger su imagen pública sea la única motivación de Claudia, puesto que es en el ámbito privado en donde se hallan las principales manifestaciones de rechazo, que sí golpean profundamente las fantasías del hijo.

Las acciones de Claudia que más impactan a Guillermo son aquellas orientadas a demostrarle que ella está muy por encima de él, que nunca podrá alcanzarla. Esto se insinúa ya desde los primeros capítulos, en su reacción tras descubrir que él tomó su suéter de cachemira gris. Si bien el disfrazarse de Claudia es una tendencia en el protagonista, la relevancia de esta prenda es otra, ya que se trata de un objeto sublimado, es decir, “elevado a la dignidad de la Cosa” (Lacan 2013:126). La Cosa se define como el objeto perdido, cuyo alcance significaría el máximo goce, imposible. Así, como afirma Lacan, es identificable con el cuerpo materno (131) y el deseo que suscita debe ser desplazado hacia otros objetos.

Esto es lo que sucede con el suéter, como puede verse en los efectos y atenciones que genera en Guillermo. Él recuerda los momentos de placer que pasó al “apretarlo contra el pecho y olfatearlo con los ojos cerrados” (Fuentes 1967: 22), fantasea con “acariciar el suéter una vez más y recordar cómo lo sustraje del clóset de mi madre y cómo me dormí con su suave pelusa cerca de mi mejilla” (56). Ahora bien, el encanto de la prenda radica en que, a la par que el mismo cuerpo materno, se trata de un objeto prohibido: Guillermo tuvo que robarlo. Una condición básica para la sublimación es que el objeto dignificado imite a la Cosa en su inaccesibilidad; de modo que, en el momento en el que se torna accesible y pueril, queda degradado. Es por eso que cuando va a casa de Claudia a devolvérselo, es decir, a hacerle notar que lo tiene, a hacer la transgresión aún mayor, ella se lo obsequia. Si era la prohibición la que le permitía fantasear con que era uno con el cuerpo materno, cuando esta deja de ser efectiva, la madre vuelve a estar lejos y el suéter se muestra tal cual es, una simple prenda. Así se entiende también la reacción de Guillermo, quien, inmediatamente después de la donación olfatea el suéter, solo para darse cuenta de que este se ha vuelto “inútil, esta vez” (23), ha perdido todo su poder. Entonces, le grita a Claudia “Te odio” (23), no solo porque la sabe responsable; sino porque de esta forma ella confirma su poder sobre él, al demostrar que no es posible reemplazarla.

Si bien la motivación es la misma, la estrategia que emplea con el asunto de Bela es distinta. Me he referido ya al episodio en el que, tras acostarse con Bela, Guillermo pierde el interés en ella,

por un proceso análogo al que se ejecuta con el suéter de cachemira. Sin embargo, aquí la reacción de Claudia es otra, esta vez es punitiva. Esto resulta contradictorio incluso para el mismo protagonista, puesto que, como él señala, fue su misma madre quien lo alentó a “buscarlas y juntarme con ellas”; a lo que ella réplica “Buscarlas. A todas. No a una sola” (1967: 81). Lo que la estrella reclama no es que haya tenido sexo, sino que haya sido con una mujer a la que colocó en la posición de su madre. Como destacué en el capítulo anterior, la atracción por la italiana se sostiene únicamente mientras ella pueda representar el rol de Claudia, mientras la recuerde con su “pelo negro y suelto, obviamente teñido, quizá una peluca, su ceja arqueada, falsa, pintada a propósito, imitativamente, como el arco de los labios y el falso lunar en el pómulo” (30), simulando ser la estrella. Cuando Bela se vuelve accesible, cuando tienen relaciones sexuales, Guillermo queda absolutamente insatisfecho; pero esto no quiere decir que la escenificación del acto prohibido no se haya dado: el hijo ha jugado a tener sexo con su madre, por lo que merece un castigo.

En este punto puede verse con mayor claridad la manera en la que la figura materna asume la función paterna, al representar la amenaza que hace retroceder al deseo preedípico. El mismo Guillermo es muy consciente de lo que le espera, como demuestra el temor que siente al darse cuenta de que Claudia los ha visto besarse. Así, afirma “la figura de mi madre (...) borran la cercanía cálida y temblorosa de Bela y encienden los actos desesperados de todo mi cuerpo” (69), para luego gritarle a la italiana “¡no te me acerques! ¡ofrecida!” (70) no para que ella lo escuche, sino para que Claudia se convenza de que no fue su culpa. Pese a este pobre intento, la reprimenda llega.

Al día siguiente, Mito recibe la noticia de que su pensión no puede ser cobrada, pues los cheques a su nombre han dejado de ser efectivos por orden de Claudia. Evidentemente, esto le impide pagar sus deudas, que son muchas, por lo ostentosa que es su vida: no tiene dinero para pagarle a Guadalupe, su mucama; ni a su arrendador, ni tan siquiera al sastre por sus trajes nuevos. Si bien esto podría entenderse como un ataque a su bienestar material, el afectado sabe muy bien que ese no es el

objetivo, que “la agresión no consiste en impedir que cobre” (78). Como él mismo señala, el verdadero ataque radica en que, para librarse de sus deudas, debe decir aquello que lo condena a jamás alcanzar sus fantasías: “Soy el hijo de Claudia Nervo” (78). Esto tiene importantes implicancias.

En primer lugar, significa reconocer la propia insignificancia frente a Claudia y, por lo tanto, la imposibilidad de asimilarse a ella o de satisfacerla. Esto debido a que la existencia de Mito depende de la voluntad y de la palabra de su madre. Su condición se reduce a ser el hijo de la estrella, ella aquí lo está obligando a reiterarlo. Por lo tanto, cuando ella niega tener hijos, cuando lo “ha ocultado tan bien” (15), no queda nada de Guillermo, él sencillamente deja de existir. Él mismo lo sabe, como puede verse cuando señala “el hijo de Claudia Nervo, ése mi nicho, ésa mi etiqueta social. Nada más.” (55) o cuando se imagina que de no haberla conocido nunca “abandonado a las aguas, podría haber sido otra cosa. Algo más que el hijo de Claudia Nervo” (47). Una palabra de la madre basta para desaparecerlo. Por otro lado, si ser hijo de Claudia es lo que le da existencia, también determina que esta sea miserable. Esa es justamente la segunda implicancia del castigo: en teoría, el cuerpo materno es accesible para todos menos para aquellos que nacen de él. Ser el único hijo de Claudia Nervo significa ser también el único hombre en el mundo para quien Claudia está prohibida.

La punición no concluye aquí, pues es retomada en el capítulo décimo quinto, cuyo título, “Erinias” hace referencia a las figuras vengadoras, rol asumido por las muchachas del séquito de Claudia. Al igual que en la mitología griega, estos personajes torturan al culpable del crimen, en este caso, mediante prácticas sexuales que lo reducen a la condición de objeto inanimado. Lo interesante radica en que este tipo de encuentros sí son aprobados e incluso propiciados por Claudia, como ella misma lo indica: “Buscarlas. A todas. No a una sola” (81). Así se explica que esto suceda en la misma casa de la estrella, en una reunión que deviene en orgía y de la que Guillermo recuerda “Me cubro el sexo con las dos manos, pero no importa: ellas me paran de cabeza, me abren las piernas en una Y, me meten la cabeza en la jarra de martini, me introducen flores en el ano, en medio de aullidos y cánticos” (128). Al igual que en la versión esquilea del mito, las erinias son enviadas de la madre para castigar al hijo, y están más allá de la autoridad del patriarca. Son, entonces, una expresión del

poder materno; tener sexo con ellas es una forma de someterse; distinto a lo que sucede cuando se acuesta con Bela, con quien el sexo es una búsqueda del placer propio y de suplantar a la madre. Tras la orgía, da la última estocada: expulsa a la italiana de su séquito y, más importante, deja de ver a Guillermo, no lo reconoce pese a que está en la habitación, pues se ha vuelto “invisible, como tú quieres” (135). Finalmente, Claudia sentencia ante sus erinias “que nadie le hable” (135), lo vuelve a reducir a la nada.

Ahora bien, el rechazo de la madre y la prohibición que dicta sobre su propio cuerpo, podrían ser tolerables para Guillermo. No hay razones para pensar que las cosas fueron distintas durante los nueve años que lleva viviendo en México, cerca de ella. No obstante, hay dos variables que determinan su crisis: la primera es la ida de Claudia a Europa; la segunda, más relevante, es su nuevo amante, Giancarlo. Si bien Mito sabe que Claudia ha estado con muchos hombres, estos nunca significaron nada para ella y, por lo tanto, tampoco para él. Se trataban de “hombres sin rostro” (15), “maniqués de smoking blanco” (154), seres descartables que Guillermo imaginaba siendo devorados por la madre, más que teniendo sexo con ella. De hecho, él escuchaba con placer y complicidad los relatos de ella humillando a sus parejas: “No te rías así, déjame seguir. Y el señorcito este entra que haz de cuenta Valentino, el cine mudo, puro tango. Los ojos en blanco y la mano sobre el corazón (...) Cae de rodillas. ¡Devórame! grita.” (36). Pero Giancarlo es distinto, pues sí puede imaginarlo teniendo relaciones sexuales con ella, lo que despierta el temor a la penetración del cuerpo materno en Guillermo, el hijo que está “abrazado a las piernas de Claudia, que mantengo unidas (...) temeroso de que se abran” (46). No tolera que otro pueda acceder a la zona sagrada, que para él está prohibida.

El protagonista vuela a Italia tras enterarse por una carta de Bela que Claudia está saliendo con el hijo de la Princesa d' Aquila, que relaciona inmediatamente con Giancarlo, su amigo de la infancia. Como he mencionado ya, Guillermo lo interpreta como si fuera su doble, él es hijo de Circe, aquél es hijo de Penélope. Que sean dobles implica que pueden intercambiarse, que uno puede ocupar la posición del otro. Por lo tanto, para él también debería estar vedado el cuerpo de la estrella, pero no es así. Su doble sí puede satisfacer a Claudia, sí es recibido por ella, y esto es lo que desestabiliza

a Mito, lo que no alcanza a entender: “¿puedes acostarte con tu propia madre, Giancarlo?” (154). Cuando los encuentra juntos, paseando por las calles de Roma, el protagonista confirma sus propias deficiencias, su existencia degradada frente a un doble que lo supera, al ser capaz de cumplir la función que le designa el mito: asesinar al padre y tomar su lugar. Este parricidio es destacado en las fantasías de Guillermo, quien imagina a Giancarlo apuñalando a un monigote por órdenes de Claudia, mientras las erinias entonan “Happily ever after” (175), título del primer capítulo, en el que se hacía referencia a la farsa del patriarca Ulises; por lo que el muñeco puede identificarse como representación del padre.

Todo esto acaba con la cordura de Guillermo, quien es recluido en un sanatorio mental durante un mes. Cuando es dado de alta, la estrella le encarga a su amante que se deshaga del hijo, que lo retorne a México, lo que conlleva romper la fantasía definitivamente: el lugar del padre, como objeto de deseo, ya está ocupado; y el cuerpo materno lo repudia, no hay posibilidad de fusionarse con él. En su despedida, ella le dice “Debes regresar (...) No quiero que te saques los ojos” (177). Él no puede soñar con ser Edipo, solo le queda irse. Después, Giancarlo lo sube al tren que lo llevará a París, donde abordará un avión rumbo a América: “Entonces me arrojas a la vía del tren subterráneo” (185). Como puede observarse, la narración del retorno se relata de forma similar a una tentativa de asesinato, lo que insinúa que irse significa la muerte para Guillermo.

Podría decirse, entonces, que Claudia ha cumplido la función paterna, usando a Giancarlo como un instrumento para ejecutar el corte, la separación definitiva. Sin embargo, existe una diferencia importante entre su actuar y el que se esperaría del padre simbólico: este, cuando prohíbe el cuerpo de la madre, le ofrece algo a cambio al individuo, que es la promesa de que, si se ciñe a sus reglas, algún día podrá ser como él, ser deseado y poderoso; es decir, el padre se vuelve el ideal del yo (Lacan 1981: 209-216). A Claudia no le interesa desempeñar dicho rol, su mayor deseo es que “nadie se mire más” (Fuentes 1967: 131) en ella, que Guillermo deje de tratar de unírsele de algún modo. Así se explica el castigo final que recibe.

El protagonista, ya en México y perdido sin la presencia de la madre, que constituía su identidad entera, busca refugio en su casa. Entra a su habitación y se disfraza de ella, dice ser ella y llama a la verdadera Claudia una farsante. Instantes después, tras quedar hipnotizado por uno de los talismanes de su madre, es convertido en un perro. Claudia le ha prohibido soñar con fusionarse con ella, y sin esa fantasía, Guillermo ya no existe, queda disuelto como sujeto. Esto se sugiere en su afirmación “Daría cualquier cosa por un plato de fresas” (189). El protagonista reitera en varias ocasiones, de una forma que incluso podría llamarse artificial, que “las fresas me enferman” (1967: 101). Más allá del sentido de la frase, que aparece en distintos episodios de la obra, lo significativo está en lo radical del cambio. Al señalar que ese rasgo constitutivo de Guillermo ha desaparecido, se está sugiriendo que él no está en ese perro, pues la madre terrible lo ha destruido como individuo. Al acabar con sus fantasías, lo ha reducido a la situación de un animal maltratado, que pasa sus días imaginando “las caricias torturadas del hombre que fue mi hermano, sobre el cuerpo de la mujer enferma que fue mi madre. Sus cuerpos unidos sobre mi cama resonarán” (190). Solo puede pensar en su expulsión definitiva de Claudia, la auténtica zona sagrada.

## 1.2. Claudia como madre arquetípica mexicana

Hasta ahora me he enfocado en Claudia como figura arquetípica universal, es decir, centrándome en su polivalencia, en la oscilación entre bondad y crueldad que caracteriza al esquema general presente en el inconsciente colectivo. Sin embargo, como ya he mencionado, el contenido de la forma arquetípica no es genérico, sino que se define en relación al contexto cultural en el que surge, de modo que representa los temores, las fantasías o las experiencias vitales de determinado grupo humano. Así, es posible afirmar que en el arquetipo y, por lo tanto, en Claudia, la universalidad y la especificidad se encuentran, ella es también resultado de las vinculaciones que establece con distintas manifestaciones específicas de la cultura mexicana. Siendo así, en el presente subcapítulo se estudian las relaciones intertextuales con dos de las figuras arquetípicas maternas más importantes del imaginario mexicano:

Coatlícue y Malinche, pertenecientes a dos periodos históricos distintos y, por lo tanto, portadoras de diferentes valores.

### 1.2.1. Claudia como Coatlicue

Coatlícue es la diosa madre del panteón azteca, progenitora del dios solar Huitzilopochtli y representante de la fertilidad y la transformación, en ella se encuentran la vida y la muerte. Según la mitología mexicana, ella fue fecundada por una pluma caída del cielo, y alumbró a un hijo adulto y armado, quien asesinó a sus hermanos para defenderla. Su representación más conocida es una estatua de casi tres toneladas, encontrada en 1790, en lo que actualmente es el Zócalo de Ciudad de México. Allí hoy se encuentra una placa en la que se lee “Coatlícue, madre de los Dioses”.

Madre de los dioses, pero también de todos los mexicanos, Coatlicue fue recuperada como madre de México en los discursos revolucionarios y posrevolucionarios, que apuntaban a “la elaboración de imaginarios nacionalistas dirigidos a la población [haciendo] uso del pasado prehispánico como sitio de origen común nacional” (López Jiménez 2012: 11). Aquella figura que durante la colonia y los inicios de la república había sido interpretada como símbolo de la barbarie prehispánica, era ahora un símbolo materno nacional. Así, Coatlicue fue la gran protagonista del arte mexicano durante la primera mitad del siglo XX, como puede verse en el trabajo de Saturnino Herrán, José Clemente Orozco y Diego Rivera, en la plástica; u Octavio Paz, Rubén Bonifaz Nuño y Luis Cardoza y Aragón en la literatura. Todas sus interpretaciones del mito comparten algo: Coatlicue aparece como la madre poderosa, a partir de la cual surge y se desarrolla la vida, con todos los sufrimientos que esta implica.

Carlos Fuentes comparte esta caracterización de la diosa en *Tiempo Mexicano* (1978). Para él, ella es “un monolito perfecto, una totalidad de lo intenso, autocontenida y autocontinente” (1978: 19): es por eso que es una diosa virgen, en ella acaba e inicia todo; está “tan entera” (154), al igual que Claudia. Así, para Fuentes, Coatlicue es el símbolo perfecto del tiempo al que pertenece, anterior

a la Conquista, que, siguiendo la terminología de Neumann, podría considerarse un tiempo matriarcal. Este se define como un momento en el desarrollo de un grupo humano en el que “el predominio del arquetipo de la Gran Madre constela la psique humana en situación primordial, fase en la que predominan las fuerzas del inconsciente sobre el incipiente grado de desarrollo de la conciencia” (citado en Solares 2007: 31). Se habla, entonces, de un estadio en el que los deseos y temores no son objeto de represión, sino que forman parte abierta de la experiencia vital. Aquello implica también una forma distinta de entender el tiempo, en la que la linealidad y la sucesión son remplazadas por un eterno presente: puesto que la clasificación del tiempo en pasado, presente y futuro refleja el empeño de la conciencia por “dar muerte al pasado” (Solares 2007: 28), esconderlo.

La relevancia de estas definiciones radica en que coinciden con la caracterización que Fuentes hace de Coatlicue y del pueblo prehispánico, “cuya historia es la de una ausencia y una espera: la de un principio de unión” (1978: 22). Para el autor, el mito de la diosa demuestra que hubo una época en la que el deseo de simbiosis no estaba reprimido, sino que era celebrado. Es así como explica su aspecto zoomórfico que, a diferencia de los dioses de la tradición occidental, la separa radicalmente de los humanos, la muestra como un Otro absoluto. En palabras del mexicano “la imaginación de los hombres crea lo que será inmediatamente separado de ellos, como la inalcanzable Coatlicue: se crea una realidad ajena a la vida que permite un encuentro con lo que no puede ser tocado por los hombres” (20). El culto a la diosa es el culto a esa fantasía imposible de retorno a la totalidad materna, convertida en un Otro, que se manifiesta de forma explícita, y no velada.

Claudia mantiene múltiples relaciones con la diosa, algunas más evidentes que otras, pero todas apuntan a un mismo sentido: poner en relieve el deseo por la madre, que escapa a las fuerzas de la conciencia, sentada definitivamente por la ley paterna. Estas afinidades se sugieren ya desde su presentación inicial. Conviene recordar la estatua de Coatlicue, su cabeza y sus manos han sido sustituidas por serpientes, sus pies son garras de ave y sus colmillos son de felino; así, en ella se fusionan diversos animales. Sucede lo mismo con la estrella, que es “una pantera oscura”, “una garza” y porta “un hermoso brazalete hindú, la serpiente de oro” (1967: 15), por lo que reúne los mismos

rasgos que la diosa. Destaca también el hecho de que estos atributos sean mencionados en un mismo párrafo, de modo que se genera una sensación de transformación constante, similar a la que se tiene al observar el monolito de la diosa de la fertilidad.

Otra afinidad importante es la interpretación del tiempo que representan. Al igual que con Coatlicue, para Claudia no existe pasado ni futuro, “ella es dueña del eterno presente” (Fuentes 1967: 177) y “el tiempo futuro siempre sea el tiempo presente de su belleza” (14). La Nervo es una presencia perpetua, “creadora de sí misma” (14), por encima de la comprensión humana, origen del mundo y, por lo tanto, más allá de una comprensión lineal del tiempo. Esto tiene dos implicancias: En primer lugar, quiere decir que es impenetrable, es la madre que no necesitó de un hombre para alumbrar vida. Es, al igual que la diosa, la madre virgen; como se manifiesta en la condición fantasmal del padre, prácticamente desaparecido de la vida de Guillermo gracias a la intervención de Claudia; en la imposibilidad de imaginarla teniendo sexo con otros hombres e, incluso, en el hecho de que nunca nadie haya logrado verla desnuda (125). Ella está completa, “no admite fisura alguna” (Fuentes 1978: 20), de modo que no requiere de nadie para ejecutar su poder dador de vida. En segundo lugar, al igual que Coatlicue, en ella se reúne todo lo existente, en palabras de Justino Fernández, “todos los significados se prolongan en ella” (citado en Solares 2007: 386). Claudia domina siempre su entorno hasta fusionarse con él, por lo que “no sé distinguirla de sus riquezas y sabidurías. De sus frutos, de sus alimentos (...), mi madre es esta evidencia: ella está” (Fuentes 1967: 44). Su existencia es plena, abarcadora y total.

Así como ambas tienen el poder de dar vida, ambas tienen el poder de quitarla, Coatlicue no es solo la madre amorosa de Huitzilopochtli, es también la madre cruel, que come a sus víctimas y utiliza sus calaveras como collar. Como la diosa, Claudia amenaza también con devorar (26) a los hombres, para luego exponerlos hechos guñapos, como trofeos de guerra. Lo hizo con el padre, a quien humilló y sustituyó en su posición simbólica de poder; lo hizo con sus amantes ocasionales, a quienes arrojó de su casa “con una paliza que me lo deja como a un Santo Cristo” (37) y con el sacerdote polaco, al que convirtió en un gigoló que se publicita como el ex novio de la estrella. Lo ha

hecho también con Guillermo, incluso desde el principio de la obra. Para Erich Neumann, la imagen de la madre devoradora es una representación del peligro de hundirse en el estadio matriarcal, en el que el inconsciente actúa sin fuerza represiva alguna (citado en Solares 2007: 28). Esto parece haber sucedido con Mito, quien solo puede vivir a través de sus fantasías irrealizables y pierde cada vez más el contacto con la realidad.

En lo irrealizable de la fantasía está el sentido final de las afinidades de Claudia y Coatlicue. Para Fuentes, la diosa mexicana es la representante del tiempo sin contradicciones previo a la Conquista; es, por lo tanto, un símbolo de un estadio ideal al que no se puede volver. Lo mismo sucede con Guillermo, quien sueña con ser como el dios Huitzilpochtli y retornar al vientre materno; pero no puede conseguirlo, pues está fragmentado. Claudia y Coatlicue son diosas, destinadas a ser madres de dioses; sin embargo, esta condición, este sentimiento de poder y totalidad, es inalcanzable para Guillermo.

### 1.2. Claudia como Malinche:

Si Coatlicue es símbolo de la totalidad, Malinche lo es de la fragmentación. Esto debido a que ella representa lo que tanto Fuentes como otros pensadores<sup>1</sup> mexicanos han considerado el gran trauma de México, que determinó su destino: la Conquista<sup>2</sup>. La historia de Malinche, o al menos la que fue difundida en el discurso republicano del siglo XIX y el revolucionario del XX, es la de la mujer indígena traidora, que le da la espalda a los suyos en favor del enemigo extranjero; mismo que la viola y abandona. El México contemporáneo, el que rompe con el tiempo mítico de Coatlicue para empezar con una concepción lineal del tiempo<sup>3</sup>, nace con este acontecimiento, por lo que todos los mexicanos son hijos de la traidora y el conquistador. Esto genera un sentimiento de orfandad, en tanto

<sup>1</sup> Sobre este asunto, *El laberinto de la soledad* (1998) de Paz es un texto fundamental. Me detendré en este más adelante.

<sup>2</sup> Evidentemente, esto no implica que Carlos Fuentes lamente la Conquista, ni, como algunos discursos indigenistas de la época, la considere un crimen. En sus palabras “En México coexisten por lo menos cuatro tradiciones históricas. Las concepciones míticas y cósmicas indígenas, la tradición romana de la legitimidad y la continuidad, convertida por España en proyecto trascendente; el poder y la divinidad coinciden en sus propósitos (...) Optar actualmente por una sola de estas líneas históricas es imposible e indeseable; en cambio, es posible y deseable intentar una fusión” (1978: 39)

<sup>3</sup> Nótese que, a diferencia de Coatlicue, Malinche es principalmente un personaje histórico.

“el mestizo quiere ser igual al padre pero el padre no lo reconoce ni él se reconoce en el padre” (Fuentes 1994: 64). Y la responsable de que el hijo no pueda ser como el padre es la madre, pues ella carga con la culpa original, ella pertenece al pueblo despreciable y subyugado. La forma de acercarse más al padre es, entonces, “castigarla” (64), reprimirla.

En tanto símbolo de la figura materna débil y devaluada, podría pensarse que entre Malinche y Claudia no existe relación alguna. No obstante, es posible identificar varias afinidades entre ellas, que conducen a pensar que Carlos Fuentes pretende aludir a la madre del primer mestizo, y a todo lo que ella simboliza. En primer lugar, conviene señalar que ambas son objeto del mismo proceso interpretativo. Malinche es también Malitzin, es un personaje con existencia histórica, del cual determinados discursos se apropiaron, para darle un sentido que correspondiera con sus intereses. Sucede lo mismo con Claudia, pues la historia de *Zona Sagrada* (1967) presupone la existencia de una Nervo histórica<sup>4</sup>, más allá del relato del hijo. Sin embargo, Guillermo se apropia de ella y la convierte en un símbolo de su propia narrativa. Ambas reciben el estatus de mito, pues como diría Mircea Eliade, pasan a ser el elemento central de “una historia sagrada; que relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los ‘comienzos’” (1991: 6). Ambas pasan a representar el origen; de México en el caso de Malinche; de Mito en el caso de Claudia.

Este es un origen igualmente traumático, la Conquista es la fragmentación de la misma manera en la que para Guillermo lo es el nacimiento; según él “salir de ella, abandonarla, era morir” (Fuentes 1967: 190). Ambos acontecimientos marcan el inicio de la frustración ante la imposibilidad de la plenitud, de coincidencia entre el deseo y la realidad. Esto las convierte en iniciadoras del mal y, por lo tanto, responsables de un destino ineludiblemente precario. A diferencia de lo que sucede con Malinche, el hijo sí añora a Claudia; no obstante, esto no quiere decir que tenga una valoración positiva de ella. Todo lo contrario, desde el principio ella es caracterizada como fatal: “un cementerio abierto se extiende detrás de Claudia” (12), “saqueadora, llorona, robachicos” (30), “la Claudia de las

---

<sup>4</sup> A nivel extratextual, Carlos Fuentes realiza también un movimiento similar; pues se apropia del personaje histórico María Félix para transformarla en un símbolo, cuyo sentido es precisamente lo que se indaga en esta tesis.

alas de murciélago” (122), entre otros. La mayor prueba de su maldad es lo que ha hecho de él, puesto que la responsabiliza de su vida inestable: “podría haber sido otra cosa. Algo más que el hijo de Claudia Nervo (...) vagaría por los ríos y los bosques hasta encontrar mi otro destino” (47). Ambas son portadoras del pecado original, que determina el destierro de la totalidad.

El golpe definitivo para Guillermo es la traición, rasgo que Claudia también comparte con Malinche. Ella es igualmente desleal con los suyos, pues Mito es su propia sangre y, sin embargo, ella lo abandona, se va con su amante. Y el amante es precisamente Giancarlo, su doble. Aquí el monolito perfecto, la Claudia virgen, pasa a ser imaginada como penetrable. La zona sagrada, el México de Coatlicue, es usurpada por un otro extranjero, hijo de otro vientre; que, por ser preferido, se convierte en el enemigo. Esto provoca el único momento en toda la novela en el que Guillermo ve a Claudia denigrada y sometida, que es precisamente cuando confirma el amorío. Solamente en ese episodio la relevará de su posición de poder y la considerará una farsante, al describirla de la siguiente manera:

“Puedo arrancarte las pestañas postizas para que tus ojos dejen de brillar y sean realmente los de una mujer de 50 años, opacos, recelosos (...) tu barbilla floja, la grasa castigada del doble mentón, los nervios arrugados de tu cuello, puedo revelar las cicatrices de tus sienes, tu piel restirada como tambor funerario (...) las frituras blandas de tu vientre” (167)

El hecho de que, como Malinche, ella haya sido invadida, “conquistada”, por un extraño, la hace indeseable, débil; deja de ser una totalidad que se erige por encima del tiempo lineal, para convertirse en una criatura fragmentada por su rápido paso; incluso su vientre seductor pasa a estar igualmente degradado. Si bien esta caracterización es momentánea, y pocos párrafos después Claudia vuelve a ser la diosa omnipotente que manda sobre Giancarlo, la presentación de la imagen no deja de ser significativa.

Es también relevante que la traición de la estrella tenga prácticamente el mismo efecto que la de Malinche: rompe con la experiencia vital previa, perpetúa la separación entre el deseo y la realidad. Sin embargo, suscita reacciones contrarias: Malinche es vilipendiada en el discurso oficial de México, Claudia es añorada. Esta diferencia se explica en que Claudia, más allá del instante mencionado, no

permite una ruptura del matriarcalismo, no hay figura paterna que la denigre, que establezca su ley y se constituya como modelo para el hijo; por lo que tampoco hay represión a las experiencias del inconsciente. Así, mientras que la fragmentación de México se explica con la Conquista española, como representantes de la conciencia racionalista; la de Guillermo se da por la pérdida de esta, en favor de los deseos hacia la madre; demasiado intensos. El pecado de Malinche fue su debilidad; el de Claudia, su fortaleza.



## **2. *Es una diosa: La estrella de cine como figura mítica contemporánea***

En el capítulo anterior me he referido a la caracterización de Claudia Nervo como Gran Madre, a partir de la teoría junguiana. Sin embargo, como destaca el mismo Jung, los arquetipos “pueden volver a surgir espontáneamente en cualquier cosa y lugar” (2003: 73). El hecho de que Claudia sea representada como una figura arquetípica por la voz narrativa, no basta por sí mismo para explicar el estatus mítico que le atribuyo al personaje. En el presente capítulo demostraré que Claudia, en tanto celebridad cinematográfica internacional, desempeña funciones similares a las de los protagonistas de los relatos míticos en relación a su audiencia. Esta idea será desarrollada en dos subcapítulos. En el primero, me detendré en el rol del cine como difusor de narrativas y formas de entender el mundo, que lo posicionan como creador de mitos modernos. En el segundo, estudiaré más a fondo la forma en la que la participación en los filmes consagra a la estrella, hasta convertirla en una diosa para su público: adorada y, a la vez, relacionable, objeto de identificación.

Para desarrollar esta propuesta, conviene recordar la definición del mito elaborada por Mircea Eliade:

Los mitos describen las diversas y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado en el mundo (...) El hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales (...) El mito se considera una historia sagrada y, por lo tanto, una historia verdadera, en tanto se refiere siempre a realidades (...) Por el mismo hecho de relatar el mito las gestas de los seres sobrenaturales y la manifestación de sus poderes sagrados, se convierte en un modelo ejemplar de todas las actividades humanas significativas. (Eliade 1991: 5-7)

Hablamos de narrativas que condicionan y justifican la acción humana, que le otorgan un sentido trascendental a la vida, en tanto ligada a la sacralidad. Están protagonizadas por seres superiores que, sin embargo, se encuentran inevitablemente ligados a nosotros, que luchan nuestras batallas. Estas historias, que podrían considerarse desfasadas para el momento histórico propuesto en la novela, mediados del siglo XX, tan solo se han transformado. Como el mismo Eliade señala más adelante, el mito es un elemento indispensable en toda civilización humana, es una realidad que siempre retorna,

ajustándose a las condiciones culturales y materiales particulares (12). Como desarrollaré a continuación, las películas, protagonizadas por la figura de la Nervo, son las nuevas mitologías del universo narrativo de *Zona Sagrada* (1967).

## 2.1. El cine como fábrica de mitos

### 2.1.1. El contenido: melodrama, dador de sentido

Se ha establecido ya que el mito es una narrativa que explica el origen y el actuar humano, expresado en las normas, principios y costumbres, dotándolos de valor de verdad. Siendo así, Joseph Campbell, continuador de los postulados de Eliade, sostiene que el mito no está únicamente en relatos ancestrales de culturas en muchos casos ya desaparecidas, sino que, por el contrario, estas historias que pretenden dar sentido a la vida humana pueden encontrarse en los contextos más diversos. No obstante, para que estas puedan adquirir el estatus de mito, deben haber penetrado en el imaginario de determinada sociedad. Para Campbell, ambos elementos confluyen en el cine, de modo que hay “películas que proyectan una perspectiva mitológica válida” (2017: 49). Es posible identificar este componente en las películas de Claudia.

¿Qué tipo de películas protagoniza? Y, más importante ¿cuál es su recepción? Los acercamientos a los filmes de Claudia a los que accedemos como lectores provienen, evidentemente, de la perspectiva de Guillermo, en tanto voz narrativa. Estos se dan principalmente de dos formas: largas descripciones de escenas que él observa o comentarios aislados que hace de ellas con su madre u otros personajes. Sobre estos últimos, hay uno que llama particularmente la atención. Cuando Mito le pregunta cómo es que logró construir su leyenda, ella le contesta “No todo son películas de festival. A veces se hacen *churros*” (Fuentes 1967: 143). Este último término se usa en México para referirse a un tipo particular de películas. De los pocos estudios que se han detenido en su significado, destaca el de Flores, quien sostiene que se tratan de películas “abaratadas en presupuesto, pero también en calidad narrativo-estética” (2021: 66); y el de Ayala Blanco, que se desentiende del ámbito económico y lo emplea para designar aquellos filmes de un “romanticismo embotado, cuya excelsitud se

propone como envidiable, un romanticismo que opta por lo beato y lo chato” (2019: 96). Ambos autores coinciden en señalar al *churro* como un producto de muy baja calidad. Si bien no es este el espacio para estudiar la caracterización precisa, sí considero pertinente destacar su afinidad con el concepto de melodrama.

Término que ha recibido gran atención por parte de la crítica cinematográfica, es conveniente aclarar que trabajaré principalmente con la definición propuesta por Peter Brooks. Para el autor, hablar de melodrama no es referirse a un género específico, sino más bien de “un modo coherente de imaginar y de representar”<sup>5</sup> (1995: 15) la realidad, caracterizado por su “fuerte emocionalismo, la polarización y esquematización moral, estados extremos del ser, situaciones, acciones; villanía abierta, persecución del bien y recompensa final de la virtud”<sup>6</sup> (15). Ahora bien, aunque Brooks se detiene principalmente en el modo melodramático en la novela y el teatro del siglo XVIII en adelante; al ser este una forma de interpretar el mundo, resulta natural poder identificarlo también con el cine. Así, el mismo estudioso observa que el melodrama, lejos de restringirse al ámbito literario, es una forma central en las más diversas expresiones culturales (7). El melodrama en el cine implica entonces, como el *churro*, una narrativa moralizante que, por lo tanto, da a la experiencia humana un sentido y motivo particulares. Como se recordará, esta definición coincide con la dada sobre la función del mito, tal como apunta el mismo Brooks, al afirmar que el melodrama es “el depósito de los restos fragmentarios y desacralizados del mito sagrado”<sup>7</sup> (5). Claudia protagoniza melodramas, cuya función, al menos en teoría, es similar a la de las mitologías. Sin embargo, evidentemente, una película que nadie ve, o que no genera ningún efecto en sus espectadores, no puede llamarse mito. Siendo así, es necesario acercarse al impacto que los filmes de la madre generan en la manera de entender el mundo de Guillermo y del resto del público.

---

<sup>5</sup> En inglés en el original. La traducción es mía.

<sup>6</sup> En inglés en el original. La traducción es mía.

<sup>7</sup> En inglés en el original. La traducción es mía.

Me he referido ya a la relevancia que Mito concede a su propia experiencia vital. Él considera que cualquier acción que lo involucre es de raigambre trascendental: él es Telégono, el padre es Ulises, su vida se define en términos odiseicos. Sin embargo, esta cuestión va bastante más allá, Guillermo considera que el universo entero conspira en contra suya, y no me estoy refiriendo exclusivamente a su madre o a Giancarlo, el amante de esta. Para él, Bela, la muchacha que parece haberse enamorado de él y que se muestra dolida por su rechazo, es en realidad “flagelos con puntas de cobre” (Fuentes 1967: 128), erinia enviada por Claudia para torturarlo; Guadelia, mucama sometida a sus deseos, es en verdad “una gata mentirosa” (89), cuyo mayor anhelo es evitar que él pueda ver a su madre y que supuestamente esconde sus (inexistentes) cartas con la única intención de lastimarlo. El protagonista es, entonces, víctima de fuerzas perversas, que lo alejan de lo que, para él, representa el bien, la unión primigenia, el retorno a la madre.

Esta manera de entender la realidad, en la que un simple beso o la entrega, ligeramente tardía, de una carta, ocultan tras de sí intenciones malévolas y, en consecuencia, suponen la escenificación de una disputa moral entre el bien y el mal, es lo que Brooks bautiza como imaginación melodramática, estructura definitoria de las ficciones modernas. Resulta evidente que Guillermo, absorto por la lógica que rige las películas de Claudia, la ha adoptado para interpretar el mundo. Sucede que, como se vio en el capítulo anterior, en el narrador el deseo deviene rápidamente en fantasía, y él es incapaz de desligarla de la realidad. Desea fervorosamente que la vida sea como en una película, *ergo*, la vida se le presenta como tal.

Conviene recordar aquel paseo con Bela por la colonia Cuauhtémoc. Durante todo el recorrido, Guillermo ha imaginado el pasado de la italiana, sus posibles amantes, ha fantaseado incluso con otras maneras hipotéticas en las que él la podría haber conocido. Es significativo, por lo tanto, que la salida concluya con él preguntándole “¿Y entonces te das cuenta de que lo imaginado es siempre mejor que lo vivido?” (61). Luego la lleva a su casa, se acuestan y él, disconforme, sale de la habitación y “camino al closet y saco la pantalla enrollada, la extiendo y coloco el tripié” (67), prende

el proyector, pues ha sentido de repente la necesidad de ver películas, de ser capturado por “una luz fría, intermitente, concreta” (68). La vida es incomprensible, despreciable, necesita del cine.

Para entender el motivo por el que Guillermo se siente seducido por el universo cinematográfico, basta con repasar el contenido de las películas de Claudia. Muchas de sus escenas son descritas a detalle en el capítulo “Cintas de plata”. Guillermo está encerrado en su apartamento, atormentado por la partida de su madre a Europa. Esta ausencia debe suplirse, por lo que solo queda recurrir al proyector. Se retratan alrededor de 10 escenas, pertenecientes a películas distintas, muchas de ellas claras referencias metatextuales a clásicos del Cine de Oro mexicano. Haré aquí un breve repaso de algunas.

El listado inicia con “La cabellera de mi madre se alumbra, se agita y es una llama de hiedras y algas y serpientes: desde el caballo, azota al pobre borracho que fue su amante y la escena se prolonga” (152). Se trata de una clara referencia al filme *Doña Bárbara* (1943), cuyo personaje central, al igual que la misma Claudia, se caracteriza por su androginia, sus prácticas sexuales transgresoras y, más importante, su repudio a la hija. En la siguiente escena la estrella asume el rol de la *femme fatale* del cine negro, que “recostada en ese diván satinado de nuestros años cuarenta, abriendo los brazos, Claudia (...) Manta religiosa, *Belle dame sans merci*, Pussy Galore, enorme labio de carne y vello y opacidades cristalinas y sales negras” (154), imagen que alude a *La pasión desnuda* (1953). La enumeración de amantes destructivas concluye con la imagen de la vagina, origen y deseo de Guillermo, descrita de forma monstruosa. La escena siguiente implica un cambio violento, ahora ella “viste un hábito monacal (...) Las voces angelicales la acompañan. Claudia se detiene, conmovida. Un niño corre hacia ella desde la puerta de la fortaleza. (...) Ella cierra los ojos y le acaricia el pelo, lo arrulla, lo protege para siempre, lo salva, sí, lo aparta para siempre del mundo y del peligro.” (155). Luego es, en una evidente alusión a *Enamorada* (1946), “la enamorada del general y por él abandonas tu hogar y caminas descalza hacia el crepúsculo con la tropa” (155). Es, finalmente “la joven increíblemente bella, muerta sobre un caballo” (155), *El peñón de las ánimas* (1943); “la madrona de un

burdel de los veintes” (155), *La Bandida* (1963) y “la maestra de un pueblo perdido y triste” (155), *Río escondido* (1948).

En principio, es posible dividir a los personajes en dos grupos, que responden a las dos caras del arquetipo materno: la mujer nefasta, *Doña Bárbara* (1943), *La pasión desnuda* (1953) y *La Bandida* (1963); y la mujer bondadosa, la de los demás filmes. Es claro que son los tres primeros roles los que coinciden con la imagen que Mito tiene de Claudia: la mujer de sexualidad transgresora, que gracias a su belleza y a sus dotes de bruja acaba con los hombres a su paso y que tiene bajo su mando a un séquito de muchachas, tan perversas como ella. Sin embargo, a diferencia de la estrella, todas ellas “corrigen” el camino, optan por el bien, el mantenimiento de los valores preciados dentro de un sistema social patriarcal, tal como dictamina la estructura melodramática, que apunta a mantener la estabilidad (Brooks 1995: 10). Doña Bárbara renuncia a sus deseos carnales para permitirle a la hija ser feliz y formar una familia, en un inesperado acto de abnegación materna; la protagonista de la *Pasión desnuda* (1953) revela que todas sus maldades las cometió por una hija enferma, para luego morir en sus brazos; la Bandida es castigada por el general revolucionario, al que jurará amor y por el que dejará la prostitución.

Guillermo, envuelto por la resolución armoniosa que ofrecen los melodramas de Claudia, demanda lo mismo para su propia vida. Así se explica que inmediatamente después señale que para ellos dos aún existe “una escena que falta, la escena prohibida, la que de verdad nos quite el alma” (Fuentes 1967: 156). Si para Guillermo su “vida es en cierta manera un espectáculo” (156), el abandono de la madre no puede ser el final del filme, la mujer descarriada no ha obtenido la absolución, no ha devenido en una madre bondadosa, ni en una amante sumisa. Va en su búsqueda y exige “ella debe besarme y rogarme (...) Yo seré el juez” (166). Al igual que los personajes transgresores, ella debe obtener su perdón, el bien debe triunfar sobre el mal. Sin embargo, el final es otro: Claudia lo arroja de su lado, la lógica melodramática no actúa en la realidad, por lo que su vida pierde sentido, enloquece.

A partir de lo anterior es posible afirmar que la forma narrativa de las películas de la estrella funciona, al igual que el mito, como un relato dador de sentido y legitimador de determinados valores y acciones. Guillermo, espectador del melodrama, lo ha asumido para interpretar su propia existencia, de modo que cuando este demuestra carecer de valor de verdad, ya no sabe de qué manera vivir, pierde la cordura.

### 2.1.2. La forma: reorganización del tiempo y espacio

Me he detenido ya en la relevancia del modo melodramático en la construcción del cine como mito moderno. Sin embargo, el cine no es solamente la narración de la historia. Ya lo señalaba André Bazin, al hablar “del montaje y de la imagen como lo esencial del arte cinematográfico” (1958: 85). La imagen refiere, en principio, a la grabación objetiva de una realidad dada. Sin embargo, lo que la dota de su carácter cinematográfico es “la liberación de la cámara” (Martin 2002: 43), *su desplazamiento*, que es el que posibilita el cambio de planos, es decir, la variación de encuadres y posiciones. Así, se gestiona el espacio, dando prioridad a ciertas áreas por encima de otras para construir una representación coherente (Martin 2002: 53). Para la producción de una película, es también fundamental el montaje, que “une y ordena en una continuidad discontinua” (Morín 2001: 57), conviene detenerse en el significado de este último término. Las películas no son simples grabaciones lineales de un acontecimiento dado. En el montaje se reúnen escenas situadas en momentos muy, distintos, pero ordenadas de una forma que permite crear una narrativa coherente. Así, es posible afirmar que en el cine se rompe con la homogeneidad del espacio y con la linealidad del tiempo<sup>8</sup>.

Según Eliade, ambos quiebres pueden identificarse en el mito, narración sagrada, diferente a la vida ordinaria. Sobre el tiempo, afirma que “se presenta bajo el aspecto paradójico de un tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente” (1973: 31). Es decir, se trata

---

<sup>8</sup> Evidentemente, con esto no estoy sugiriendo que sea el *único* medio en el que se da dicha ruptura. Tal como sugieren Gradeault y Jost, el cine es, como las novelas, las obras de teatro o las series de TV, un vehículo para relatar historias (1995: 14). Así, sus técnicas de narración, si bien cuentan con ciertas particularidades, no son absolutamente divergentes. No obstante, no debe descuidarse que la misma temática de *Zona Sagrada* (1967) orilla a que el lector relacione los mecanismos de narración, ruptura de la linealidad del tiempo y la homogeneidad del espacio, con su manifestación cinematográfica.

de un momento específico, *primordial*, que siempre retorna y que, por lo tanto, quiebra la linealidad. Destaca, además, el espacio mítico como un “‘punto fijo’ eje de toda orientación futura” (12), distinto al espacio homogéneo, en el que no existe “diferencia cualitativa de las diversas partes de su masa” (12). Siendo así, puede afirmarse que la priorización y detenimiento en ciertas áreas por encima de otras, y el retorno a eventos pasados son también formas de acercamiento a lo sagrado y, en este sentido, propias del mito.

Ahora bien, si asumimos la premisa de que Guillermo comprende el mundo a partir de una lógica cinematográfica, resulta natural que ambos mecanismos filmicos hayan condicionado su propia manera de narrar, representar la realidad. Siendo así, propongo repasar algunos momentos fundamentales de la novela, la manera en la que están relatados, de forma que pueda observarse la influencia que sobre estos tuvieron el montaje y el movimiento de la cámara.

Sobre este último, hay que convenir en que Mito no solo es la voz narrativa de la novela, sino que también asume la perspectiva focal, que, en términos de Genette, refiere a la posición desde la que se narran los hechos (1989: 243). Así, aplicando la narratología al relato cinematográfico, podría decirse que asume la misma función que la lente de una cámara<sup>9</sup>. El espectador de una película, lo mismo que el lector, solo puede acceder a lo que es enfocado; únicamente aquello compone el universo narrativo. Tomando esto en cuenta, resulta interesante detenerse en el capítulo “Retrato de mi madre” que supone también el primer acercamiento a la figura de Claudia. Como el nombre indica, su propósito es dar una semblanza de la actriz. Guillermo ha llegado a la casa de la estrella y describe, *enfoca*, solamente aquellos espacios que contribuyen a la comprensión del personaje. Así, puede leerse lo siguiente:

La recuerdo, cuando menos lo deseo, fija y desdeñosa, altiva y bella, en esos cuadros (...) una vez aparece totalmente delineada, con todos los contornos visibles, como una realidad de carnes mórbidas y huesos agresivos, con la ceja arqueada y la cabellera negra y lacia, descalza y rodeada de alcatraces, otra se desvanece, como el encaje que la cubre, y su carne parece disolverse en los tonos de marfil del aire y de

---

<sup>9</sup> La aplicación de la narratología a los relatos cinematográficos ha demostrado ser fructífera. Así, hay estudiosos del cine que proponen que para estudiar una película es necesario dividir la focalización en tres áreas: visual, auditiva y cognitiva (Graudreault y Jost 1995:138). En esta tesis, sin embargo, se recurrirá a su uso tradicional, que contempla la conjunción de estos tres aspectos bajo una misma perspectiva.

las telas inventadas por el pintor (...) la presencia de Claudia se impondrá a los cuadros que evidentemente pretenden inmortalizarla. (Fuentes 1967: 12)

Nótese el desplazamiento de la narración, que va desde los cuadros hacia la imagen de la estrella, muy similar a la técnica cinematográfica del *travelling lateral*<sup>10</sup>. Guillermo ha ingresado a un espacio complejo, sin embargo, prioriza, *encuadra*, solo aquellos elementos estrechamente relacionados con la figura de la madre. En esta misma línea, este movimiento no es azaroso. Como Marcel Martin señala, tiene un “valor dramático, es decir, el movimiento mismo tiene un significado en calidad de tal (...) desempeñar una función decisiva en el desarrollo de la acción” (2002: 62). En este caso, el sentido es claro: apunta a expresar la ambivalencia de la madre, su carácter contradictorio, al encontrarse ella, en igual medida, en pinturas hechas con técnicas distintas. Luego, continúa con la relación:

Enciende un cigarrillo, está vestida con un pijama de lujo, negro, abotonado hasta el cuello, de mangas flojas y bordadas, en oro, con figuras del tarot. Su tez es el encuentro de un marfil viejo y una luz naciente. Sus ojos negros se retraen, tensos, antes de saltar con las garras de la burla, la cólera o la risa más espontáneas. (Fuentes 1967: 12-13)

Ahora el *travelling* es de acercamiento, pues la distancia con respecto a Claudia se va acortando. Así, empieza con una descripción llamativamente detallada de su vestuario, creando la imagen mental de un plano americano<sup>11</sup>; después un primer plano<sup>12</sup>, deteniéndose en el rostro; para concluir con el retrato de los ojos, el *close up*. Este plano retorna en “Las Erinias”: tras la orgía celebrada en su casa, Claudia aparece, erguida y fresca, entre “la sala en escombros (...) seis muchachas yacen, lánguidas y vencidas” (133). Evidentemente, el foco estará puesto sobre la imagen triunfante de la madre, presentada de la siguiente manera.

De pie entre nuestras ruinas, Claudia increíble (...) el vestido de hilos de plata se reúne en un gran nudo sobre el pecho, un moño enorme que recoge los brillos de la carne de mamá y los del sol en el jardín: plata y azul, Claudia con el pelo suelto y bien peinado y el cintillo que lo reúne como una ola en fotofija. (134)

Se trata ahora de un *travelling* en vertical, con un desplazamiento desde el pecho de Claudia, hasta su cabeza. A esto hay que agregar que la posición en la que se encuentra Guillermo, ebrio en el piso,

<sup>10</sup> El *travelling* se define como “el desplazamiento de la cámara durante el cual permanece constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria de desplazamiento” (Martin 2002: 53).

<sup>11</sup> El tipo de plano se define por “la distancia entre la cámara y el sujeto” (Martin 2002: 42). En el caso del plano americano, este permite un encuadre que tiene por límite superior la cabeza, y por límite inferior, las rodillas.

<sup>12</sup> El primer plano encuadra el rostro (Martin 2002: 44).

contribuye a la imagen de un ángulo en contrapicado, en el que el foco “está por debajo del nivel normal de la mirada” (Martin 2002: 46), expresándose así la superioridad de la estrella. Luego se acerca más al rostro de Claudia, “Ah, la ceja. Como en las películas!” (1967: 134), la imagen cierra con un *close up*.

Quiero detenerme ahora en un último episodio, particularmente llamativo por la puntuación que emplea; recurso que, en líneas generales, es usado de forma más bien convencional a lo largo de toda la novela. Sin embargo, en “Las Erinias” puede leerse un largo segmento entre paréntesis. Este es también el único en el que se hace referencia directa a los hechizos de Claudia:

(La espiaré por la cerradura y la veré espiando, envuelta en una capa de chapas de bronce, arrodillada el objeto que está sobre la cama; el ratón negro dentro de un tubo de cristal (...) Claudia y el ratón se hipnotizan, ella cubierta de falsas monedas, el ratón paralizado por el elemento extraño (...) Claudia se coloca la máscara del águila, acaricia el cuerpo seco de un mono, invoca mientras se pasea...) (123)

La secuencia del personaje que espía al otro por la cerradura de la puerta es bastante frecuente en las películas y siempre ha llamado la atención de la crítica especializada. Sucede que en el cine lo que predomina es el plano cámara- objetivo (Ruiz 2021:482), es decir, el enfoque de la acción desde un objeto, en este caso, la misma cámara; cuya presencia se finge inexistente en el desarrollo de la escena. Sin embargo, en secuencias como la anterior se da la infiltración de un plano subjetivo *voyeur*, en el que la cámara asume la posición de un personaje, que observa al otro sin que este se dé cuenta (483). Si bien *Zona Sagrada* (1967) está narrada en primera persona, con una focalización desde la perspectiva de Guillermo, lo que hace que el plano objetivo esté prácticamente ausente, no deja de ser interesante el uso de los paréntesis, sumado a la convención de la cerradura. Este puede interpretarse como una alusión al desplazamiento cada vez mayor de Guillermo de la acción central, la vida de Claudia, para asumir el rol de *voyeur*, que, como se sabe, concluirá con su transformación en un can, sin uso de palabra y sin posibilidad de interferencia en las decisiones del resto; sobre todo si se toma en cuenta que dicha metamorfosis sucede precisamente cuando Guillermo observa fijamente al ratón de esta secuencia, ya en el capítulo final de la novela.

Así, es posible afirmar que la manera en la que están narradas las acciones, o enfocadas las secuencias, implica una priorización de aquellas áreas que demuestran el poder de Claudia, al que los deseos y pensamientos de Guillermo siempre retornan, ya que ella es el centro de su vida. De este modo se construye una representación no homogénea del espacio, tal como sucede en los relatos míticos. Conviene ahora detenerse en la otra gran técnica del arte cinematográfico: el montaje, definido como la organización de los planos, secuencias y escenas en un filme. El montaje tiene principalmente funciones narrativas, es decir, se unen planos apuntando a desarrollar la acción, sea de forma cronológica; o con saltos temporales, basados en “la mirada o el pensamiento (...) de los personajes o el espectador” (Martin 2002: 169-173). Esto implica que el orden dado a los planos no es azaroso, sino que responde siempre a una lógica que le corresponde interpretar al espectador.

En *Zona Sagrada* (1967) se hace claro para el lector que se trata de un relato de forma no lineal, con episodios pertenecientes a distintos momentos de la vida de Guillermo, cuyo orden cronológico solamente puede reconstruirse al concluirse la lectura. El uso de analepsis o *flashbacks* es una constante, lo que es sintomático del pensamiento de la voz narrativa. Esto es evidente desde el mismo ordenamiento de los capítulos. Así, por ejemplo, el tercer capítulo “Los robachicos” es un retorno a la infancia de Guillermo, en el que se relata la primera vez que conoció el rostro de Claudia. Está narrado en tiempo pasado, pese a ubicarse entre dos capítulos relatados en tiempo presente. Sucede lo mismo con el decimoprimer capítulo, “Los delfines”, relación del momento en el que conoció a Giancarlo, igualmente narrado en pasado e intercalado entre dos episodios que pertenecen a su presente. No obstante, resulta más interesante el manejo del tiempo en “Formica Sanguinea” y “Nombre del juego”.

Sobre el primero, consiste en una narración dentro de una narración, puesto que se trata del recuerdo de Guillermo de aquella ocasión en la que Giancarlo le comentó un poco de su infancia. Ahora bien, el momento en el que su amigo relata su historia está representado en tiempo verbal presente, pese a ubicarse en el pasado cronológico. Así, se lee “Quiero que lo sepas todo” (Fuentes 1967: 50) y “él dice” (50), tiempo de la narración; “la primera vez solo me miraron con reproche”

(50) y “regresé a la casa sucio” (51), tiempo de lo narrado. Es similar el caso de “Nombre del juego”, relato en segunda persona de Giancarlo llevando a Mito a Madonna dei Monti, en el que confluyen ambos tiempos verbales: “Tú y yo, desde el jardín, permanecemos mirando las estatuas decapitadas” (94), “Te encoges de hombros y regresamos al palacio”, “repetiste tu nombre desde el marco de piedra” (100) y “te alejaste de la muñeca” (103). Esta penetración del tiempo verbal presente en situaciones ambientadas en el pasado es, por sí misma, un recurso bastante cinematográfico. Tal como afirma Edgar Morín, en las películas “los recuerdos están en presente (...) hace presente el pasado” (2004: 59), la imagen proyectada se actualiza siempre ante los ojos del espectador.

Esta confusión de tiempos es también notoria en el primer capítulo de la tercera parte de la novela, con Guillermo yendo a Italia en busca de Claudia y de Giancarlo. Si fueran narrados de manera cronológica, el orden de los acontecimientos sería el siguiente: Mito recibe una carta de Bela, en la que ella le cuenta que Claudia tiene un amante; Mito descubre que el amante es Giancarlo y enloquece, pasa un mes en un sanatorio mental y es enviado de vuelta a su país. Sin embargo, el tiempo verbal y el orden en el que son narrados no responden a dicha lógica lineal. La causa de la locura de Guillermo, la carta de la italiana alertando sobre el amante, se relata en pasado y después del descubrimiento de su identidad, de manera que el lector accede a un episodio denso, de difícil comprensión en tanto se desconocen sus motivos.

El reconocimiento de la identidad del amante es particularmente interesante en lo referente a la técnica del montaje. Como ya he mencionado, este método responde a fines principalmente narrativos; sin embargo, en películas más experimentales puede hallarse también en su fase expresiva. El montaje expresivo es aquel que está “basado en yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes (...) tiende a producir en todo momento efectos de ruptura” (Martin 2002: 170). Si bien en la novela es posible identificar varios momentos de enumeraciones, todos parecen encajar dentro de la situación propuesta: las largas descripciones de mujeres en actitudes amenazantes están enmarcadas en la orgía descrita en “Las Erinias” o la secuencia de Claudia transformándose en distintos personajes, coherente con la situación

de Guillermo viendo las películas de su madre en “Cintas de plata”. No sucede lo mismo en el primer capítulo de la tercera parte, en el que acontecimientos dentro de la continuidad de la historia se suceden por otros aislados, aparentemente representaciones de los pensamientos inmediatos de Guillermo al descubrir la traición de quien él consideraba su hermano. Se lee primero una descripción de un pequeño pueblo italiano, que da a entender que el narrador ha llegado ya al país europeo. Luego, hay una secuencia de tentativa de asesinato, en la que Giancarlo lo empuja a las vías del tren y mutila su cuerpo. Recién en este momento es cuando el lector conoce el motivo de estos delirios aislados, pues se narra el descubrimiento de la relación de Giancarlo y Claudia. Después, se presenta la imagen de Caín y Abel, la del cuerpo decrepito de Claudia, la imagen de Edipo, y un retorno a sus recuerdos en Madonna dei Monti, narrados también en tiempo presente. La enumeración continúa con un listado amplio de elementos pertenecientes a distintos cronotopos cinematográficos, espacios- tiempos convencionales en los que tienen lugar las historias proyectadas (Stam 2001: 248). Así, conjuga caóticamente “bandas de Blue jeans”, “gangsters de Chicago”, “coristas vestidas de satín”, “esclavas orientales”, “un bandolero italiano, vestido de Marcello Mastroianni”, etc. Procede luego con la descripción de una escenificación del asesinato de Ulises y concluye expresando su deseo de devorar a su madre. Se trata de secuencias sin aparente ligazón, colocadas en un mismo capítulo (a veces, incluso, en un mismo párrafo) que nunca vuelven a ser mencionadas, y que jamás son esclarecidas como fantasías sin realización fáctica. Por lo tanto, generan un efecto de shock y expresan el inicio de la locura del personaje.

Esta enumeración, pese a referirse únicamente a los pensamientos que Guillermo tiene en el instante en el que ve a su madre junto a su doble, ocupa dieciocho páginas, frente a las aproximadamente dos páginas y media de los otros dos acontecimientos, un viaje de Europa a América o un mes en un manicomio, cuya duración debería ser bastante mayor. Pueden verse aquí las otras potencialidades del montaje, que interfiere en la comprensión del tiempo no solo en lo referente a su ordenamiento, sino también a su duración. Tal como menciona Edgar Morin, el montaje produce “un tiempo

nuevo, fluido (...) sometido a extrañas compresiones y dilataciones” (2001: 56), en el que determinados momentos o pensamientos que ocupan tan solo un par de segundos en la vida fáctica, se extienden indefinidamente debido a su intensidad y relevancia. El impacto de este descubrimiento marcará toda la vida posterior de Guillermo, jamás culminará, de modo que su narración amerita un tiempo verbal presente y una dilatación indefinida.

Ahora bien, es evidente que todos los episodios a los que me he referido están estrechamente relacionados con la imagen primigenia, con la fusión con la madre y el deseo de retorno. He mencionado el primer encuentro con Claudia, la primera vez que se ve su rostro, que puede entenderse como una alusión al nacimiento. Me detuve también en los recuerdos con Giancarlo en Madonna dei Monti, en los que el narrador pasa de la primera a la segunda persona; esto como una referencia al estado prenatal, en el que ambos dobles se encontraban en el vientre materno y, por lo tanto, solamente ellos captaban la presencia del otro. Finalmente, hice hincapié en la ira que siente ante la constatación de la separación definitiva de la figura materna, al haber encontrado ella un nuevo objeto de deseo. Todos estos acontecimientos permanecen actuales e inamovibles en la psique de Guillermo, de modo que demandan una manera particular de representar el tiempo y, por lo tanto, permiten visibilizar con mayor claridad las potencialidades de la técnica del montaje.

Al igual que la ruptura de la homogeneidad del espacio, la comprensión no progresiva del tiempo coincide con la conceptualización del mito de Mircea Eliade, puesto que supone un devenir que funciona como una “especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente” (1985: 47). El acontecimiento extraordinario y fundacional, que en este caso sería la unión prenatal, regresa siempre e interrumpe el presente histórico. Así, es posible afirmar que la influencia de la técnica del montaje en el plano temporal y la del desplazamiento de la cámara en el espacial condicionan la manera de entender el mundo de Guillermo. Esto debido a que le dan un carácter mítico, ocasionan que destaque y retorne eternamente a aquello que para él es sagrado: su madre.

## 2.2. La estrella de cine como heroína mítica

Es ampliamente conocido que, más allá de sus recursos técnicos o narrativos, uno de los elementos más célebres de las películas son sus estrellas; que no son sencillamente actores famosos, o figuras principales de un filme. Claro que también pueden serlo, pero para que una estrella surja lo esencial es que haya una mutua determinación entre actor y rol, de modo que “el intérprete tenga prioridad sobre el rol que está interpretando, a la vez que tome provecho del personaje a nivel mítico” (Edgar Morín 1972: 13). Evidentemente, llama la atención este último término. He propuesto ya que las películas, tanto por su forma como por su contenido, ejercen funciones similares al mito. Es natural, entonces, que lo mismo suceda con algunos de sus protagonistas. Inserto en la historia melodramática, el espectador encuentra a un personaje<sup>13</sup> que se enfrenta a obstáculos trascendentales, que lucha más allá de los límites del tiempo y el espacio, y que no pierde el encanto en el proceso. Ahora bien, este personaje tiene materialidad únicamente gracias al rostro, los gestos y la voz de un intérprete, que se erige como modelo estético y conductual, entrando en un “proceso de mitologización” (2017: 46), tal como señala Joseph Campbell. Edgar Morín se adentra en este fenómeno, y afirma que la condición de estrella coincide con la del héroe mitológico, a medio camino entre la divinidad y la mortalidad; de modo que devienen en figuras de adoración, pero también de identificación, para sus espectadores.

En la *Nervo* se cumple indudable la condición básica de la estrella: hay una confusión entre la intérprete y lo interpretado, particularmente en sus roles de mujer transgresora. Esto es evidente en Guillermo, como se vio en el subcapítulo anterior, pero también en el resto de su público. Así, le preguntan “¿ha destruido usted a muchos hombres?” (Fuentes 1967: 140) o si “¿solicitará audiencia con el Papa en Roma?” (141). La llaman “una diosa”, “la mujer más bella del mundo” y comentan “no se ve tan mala” (84). En este último comentario puede verse, más que en ningún otro, la oscilación implícita en la condición de estrella: no se es aún el personaje, la toda poderosa *femme fatale* del cine; no se es ya la intérprete, el ama de casa venida del campo. Siendo así, Claudia, en tanto estrella de cine, es divina y a la vez humana.

---

<sup>13</sup> Estos personajes son, por supuesto, manifestaciones contemporáneas de arquetipos.

### 2.2.1. La estrella como figura de adoración

Muchos estudiosos han ensayado una respuesta para explicar el motivo por el cual el actor absorbe la energía mítica del rol que interpreta. Edgar Morín, si bien no pretende dar una solución definitiva al problema, sí ofrece una aproximación interesante a partir del concepto de “fotogenia”. Según explica, la fotogenia es “esta cualidad poética de los seres y de las cosas, susceptible de ser revelada exclusivamente por el cinematógrafo” (2001: 23), dicha cualidad “no está en la vida, sino en la imagen de la vida” (22). Si bien el filósofo no se detiene a dar una conceptualización exacta, habla de un hechizo cinematográfico, capaz de maravillar al espectador, posible únicamente por esa “presencia vívida, ausencia real” (30) que es el rostro de la estrella en el filme. He mencionado ya que el tiempo del cine es el del eterno presente, en tanto cada proyección implica la ilusión de que lo proyectado *está*, se desarrolla, al mismo tiempo que el espectador lo observa. La sacralidad de la estrella de cine radica para Morin precisamente en que esta presencia es netamente ilusoria: es inasible, pues tras su imagen proyectada no hay una presencia.

Retomando la propuesta de Mircea Eliade, es sagrado todo aquello que refiere a “una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades ‘naturales’” (1973: 6). A esto agrega que la total aprehensión de lo sagrado es siempre imposible para el ser humano, el mayor acercamiento es el que ofrece la hierofanía, manifestación de lo completamente otro, lo sagrado y, a la vez, elemento natural. Así, lo sagrado, como la fotogenia, implica una tensión entre la ausencia y la presencia: se hace presente, pero no *está* realmente presente. Sucede lo mismo con el personaje de Claudia, esta cualidad del ser y no ser simultáneamente la involucra, en tanto estrella de cine. Sin embargo, aquella característica que debería revelarse únicamente en la proyección de sus filmes, se ha extendido a la vida entera, al menos desde la perspectiva de Guillermo. El narrador, quien, como se vio, parece estar inserto en una lógica cinematográfica, tiene en todo momento la certeza de que ella nunca está presente, de que solo puede acercarse a su imagen y no a la Claudia verdadera. Sobre esto, es particularmente interesante el capítulo cuarto, “Dentro y fuera de las grutas encantadas”.

El capítulo se inicia con Mito reflexionando sobre la condición de estrella de su madre, tras lo cual llega a la conclusión de que ella tiene una vida pública y una vida privada, y él únicamente es parte de la segunda. El primer término, en teoría, alude a lo común, a lo que “aparece en público, puede verlo y oírlo todo el mundo y tiene la más amplia publicidad posible” (Arendt 2009: 59); mientras que la vida privada es el espacio de lo íntimo, del hogar, donde predominan “las pasiones del alma (...) las delicias del corazón” (59). Siguiendo esta lectura, en Claudia deberían poder identificarse dos facetas: la Claudia pública, estrella, fotogénica y siempre ausente; y la Claudia privada, madre de Guillermo. Rasgos de esta división pueden identificarse en la Nervo, pues el narrador menciona que en su vida privada, ella abandona sus actitudes de “violenta elegancia” (Fuentes 1967: 22) propias de la impostación ante los paparazzis; para asumir una “exactitud práctica que elimina los movimientos superfluos” (22), al no haber ya espectadores que deleitar. La misma actriz reconoce dicha distinción, pues ante los reclamos de su hijo por haber sido ignorado durante una reunión social, ella contesta “Quién te manda. Ya sabes que mi vida profesional es una cosa y mi vida privada otra. Metiche” (34). El problema radica en que Claudia es tan inalcanzable para Guillermo en la esfera pública como en la privada: ella es siempre la imagen de una presencia.

Esta certeza de la ausencia de Claudia se sugiere en varios episodios de la novela. Nótese, por ejemplo, las múltiples referencias al personaje como mero artificio, ella es “silueta desvanecida” (79), “fantasía física” (81), “figura central” (92), rostro lejano en el espejo (44), “visión [que] se vuelve fugitiva” (107), “humo que deshace su rostro” (1967: 83). Destacan también las ocasiones en las que afirma no poder contactarla, pese a tenerla a su lado. Guillermo señala “Los dos nos hemos mirado (...) no nos hemos mirado” (21- 22), “Dejó de existir fuera de mí” (92). Es más, esta presencia netamente ilusoria de Claudia es explícita en el capítulo “Autógrafos”, ya previamente comentado, en el que el lector, tan engañado como el mismo Mito, cree que la estrella fue realmente a visitarlo. Sin embargo, al final se revela que se trató de una mera ensoñación: la madre jamás llegó al departamento.

Sobre este asunto, son reveladoras algunas reflexiones de Guillermo, en las que me detendré a profundidad. La primera es resultado de la contemplación de Claudia mientras se está arreglando para una sesión fotográfica. Mito observa que “el color regresa a su rostro, poco a poco, como si las pinturas, más que aplicarlo, lo convocaran” (48); en otras palabras, afirma que el efecto del maquillaje, el color en el rostro, es intrínseco a Claudia, de modo que es como si siempre lo portase. El maquillaje, como la máscara, es el símbolo de la impostura, el velo que oculta la identidad real: en la estrella dicho velo es permanente. Ahora bien, es precisamente este carácter siempre velado de la madre el que la hace atractiva para Guillermo. Las otras mujeres, como “Bela, la verdadera” (61) que “me habla directamente, no me confunde ni me deriva” (65), la que “no sabe contemplarse en los espejos” (113) palidece frente a la “Dama Ausente”, Claudia Nervo. Así deben entenderse los lamentos del narrador, quien desea inútilmente poder desear a las otras: “quisiera amarlas desolladas, como realmente son, sin piel mentirosa” (70), aquellas mujeres que son nada más que pueril y sincera presencia para él.

Esta oscilación entre ausencia y presencia, propia de su condición pública de estrella, impide que pueda ser amada de otra forma que mediante la adoración, igual que una diosa. Para Edgar Morín, esta clase de culto se define por su imposibilidad de “poseer, tanto en el sentido sociológico como físico del término. La estrella se escapa de la apropiación privada” (1973: 24). A los fans solo les queda conformarse con “los carteles y las fotografías de los rotograbados” (Fuentes 1967: 51) o con las “estampas y recortes de revista fijados con tachuelas. La virgen de Guadalupe, Claudia Nervo” (55), pues ella nunca estará realmente para ellos, será siempre una imagen. Es llamativo, sin embargo, que suceda lo mismo con Guillermo, que él ocupe la misma posición que un fan, pese a que, por su relación filial y por las palabras de Claudia, debería ser parte de su vida privada. Así, cuando están solos en la habitación de su madre, y le reclama “pero deja de pintarte. Mírame” (49), lo que le está exigiendo es que abandone la máscara ante él, que lo incluya en su universo íntimo, más allá de su ausencia de estrella.

A partir de todo lo anterior podría suponerse que Claudia no tiene vida privada, es decir, que es siempre una estrella, inaccesible para todos. De hecho, sus relaciones con sus amantes parecen reforzar esta idea: como la *femme fatale* de las películas, ella los destruye sin la menor compasión y, como se mencionó en el primer capítulo, sin que la relación sexual se concrete. Sin embargo, sucede que la estrella sí es capaz de mostrarse sin máscara, de establecer relaciones más allá de la adoración que suscita, mas nunca con su hijo. Cuando Guillermo afirma que “quisiera que Claudia fuese solo mi creación imaginaria” (91) lo que está deseando es que ella sea puro delirio, pura ausencia para todos; pues le es doloroso constatar que existen otras personas a las que ella sí considera dignas de acercársele, de conocerla más allá de su rol de estrella, de “las pantallas y revistas y diarios y anuncios de jabón y café instantáneo” (129).

Uno de ellos es Giancarlo, con quien ella no se maquilla (167), con quien “ha dejado de fumar (...) dice por un minuto su verdad” (179). Con él ha establecido lo que parece ser, al menos por un momento, una relación de amor horizontal, para el horror de Guillermo:

“No he querido ver esa cama revuelta, esas sábanas húmedas y perfumadas (...) el cordón de la máquina de afeitar en el suelo, la bata de brocados sobre una silla, el cartón de Kleenex sobre la mesa de noche, la corbata de Giancarlo amarrada a una lámpara” (178).

Aunque lo más interesante es que él no es el único. Claudia es capaz de establecer relaciones íntimas, privadas, con otros personajes. Si bien me detendré en ella más adelante, es importante mencionar a Ruth, la secretaria. Ella no es parte del grupo de erinias de la estrella, no pertenece a su séquito de figurantes, por lo que es más que solo una extensión del poder mítico de Claudia. Ruth conoce sus secretos, su pasado, ella la conoció cuando “era todavía una mujer insegura (...) temía que la aceptaran demasiado por su belleza y que al mismo tiempo la rechazaran por su personalidad” (108). Con ella no es una bruja terrible, sino que incluso son amigas, Claudia la “hizo olvidar mis penas” (109) y la tuvo siempre a su lado, lo que no hizo con Guillermo.

Para el narrador, saber que la estrella puede también ser amante o amiga, que puede establecer relaciones íntimas, pero nunca con él, es una causa de sufrimiento. Esto sobre todo si se toma en cuenta que el lazo emocional que debería unirla a Mito es el del amor de una madre, uno de los

vínculos más enaltecidos en el México de mediados del siglo XX, espacio- tiempo en el que se desarrolla la historia<sup>14</sup>. Tanto Ruth como Giancarlo notan la carencia que vive Guillermo, y coinciden en sus observaciones. La primera afirma “No la busques, Guillermo. Claudia aparecerá cuando menos la esperes” (110), y el segundo le dice que debe aprender a “ver las cosas sin sacramentos” (107). Ambos han conocido a la Claudia humana, presencia sin artificio, y se percatan de que el hijo nunca lo ha conseguido. El único acercamiento posible para él es el de un fan, siempre alejado de su vida privada. Entonces, solo le queda adorarla, como se adora a los dioses.

### 2.2.2. La estrella de cine como figura de proyección- identificación

Richard Dyer, al analizar a la estrella de cine, concluye que debe tratarse de una figura única, pero no tan única como para que sea imposible para el espectador identificarse con ella (1998: 96). Edgar Morín coincide y amplía esta idea, al señalar que la percepción de la estrella implica proyección e identificación (2001: 81). Para el filósofo, ambos procesos universales han de ser entendidos como un continuo, importante para comprender la subjetividad humana y, por lo tanto, la recepción de un filme. Así, mientras el primero refiere al fenómeno por el cual “nuestras pasiones, deseos y temores se proyectan al vacío (...) sobre cosas y seres” (2001: 82), la identificación ocurre cuando el sujeto “incorpora en el yo el ambiente que lo rodea” (82), es decir, asume características de lo externo, de lo otro, como propias.

La estrella, externa y distante por definición, es siempre material de proyección- identificación. Esto debido a que, tal como señala Morin, ella es la respuesta a una necesidad: la realización de sueños imposibles. La estrella, sostiene el filósofo, funcionaría como un *alter ego* engrandecido que, en tanto receptor de las fantasías proyectadas del espectador, es capaz de lograr aquello que este, en su condición de simple mortal, no puede (1972: 33). Así, las estrellas tendrían los mismos deseos que el espectador, pero ellas serían capaces de llevar a cabo su realización excepcional: si el deseo es

---

<sup>14</sup> Sobre esto, es interesante detenerse, por ejemplo, en los apuntes que Octavio Paz hace sobre la madre mexicana en *El laberinto de la soledad*. El autor señala que la “sufrida madre mexicana” es una de las representaciones más importantes y recurrentes de su nación (1998: 31).

dinero, son millonarias; si es belleza, son las más hermosas, etc. El sujeto, al observar la película, pero también al consumir las entrevistas, los comerciales o los retratos, puede elevar su vida hasta la condición de su *alter ego* que “vive mil vidas asombrosas” (2001: 104), deseables para él.

Hasta ahora he estudiado la recepción de Claudia como estrella desde la perspectiva de Guillermo, decisión interpretativa natural si se toma en cuenta que la obra está narrada desde su punto de vista. Si bien es evidente que este personaje desarrolla relaciones de identificación- proyección con su madre, estas ya fueron ampliamente discutidas en el primer capítulo, puesto que responden más a la interpretación que un hijo tiene de su madre, que a la que un espectador tiene con respecto a la estrella. Siendo así, en esta sección he optado por detenerme en otro público, al que el lector puede acercarse tanto mediante las descripciones de la voz narrativa, como por los diálogos que mantiene con otros personajes: me estoy refiriendo a las espectadoras<sup>15</sup>, para quienes Claudia supone una opción de vida alternativa, deseable pero prohibida.

Es en este sentido que debe entenderse la idea de que la estrella funciona como modelo conductual. Evidentemente, Claudia Nervo, en el contexto sugerido de México de mediados del siglo XX, no supone de ninguna forma una figura moralizante. Por el contrario, se trata de una mujer independiente y sexualmente libre, opuesta al “ángel del hogar”<sup>16</sup> que el discurso hegemónico enaltece, en tanto pilar de la familia tradicional (Armstrong 1987: 30-34). Por ello, es interesante que Claudia sea una figura tan querida y admirada, y lo sea precisamente por ese carácter transgresor. Volviendo al episodio de la entrevista a la estrella, momentos antes de abordar su avión, es claro que las preguntas que le hacen están orientadas a exaltar su perfil de mujer rebelde, lo mismo que las respuestas.

Así, puede leerse:

- ¿Qué tipo de hombre prefiere?
- Al que olvido más rápido (...)

<sup>15</sup> La decisión de detenerme en la recepción del público femenino se debe a que este es objeto de reflexión explícita en algunos pasajes de la novela. No sucede lo mismo con los espectadores masculinos, cuya mención es fugaz y superficial. Si bien el acercamiento a la perspectiva de Guillermo en torno a las películas de Claudia es muy basto, sería impreciso interpretarlo como representante de la recepción masculina en general.

<sup>16</sup> Este concepto, propuesto por Sandra Gilbert y Susan Gubar, se refiere a la mujer representada como “refugio sagrado para su esposo” (1998: 39) y que funcionaba como modelo a seguir en la narrativa del siglo XIX. Colaizzi destaca su vigencia en las narrativas del siglo XX, particularmente en el cine, en *El acto cinematográfico, género y texto fílmico* (2001)

- ¿Qué opina de los hombres mexicanos?
- Se aman demasiado a sí mismos (...)
- ¿Y los italianos?
- Se sienten sultanes, pero en mi harén mando yo (Fuentes 1967: 140- 141)

Claudia, ya en la sala VIP, se burla de sus propias respuestas y comenta “Yo misma me he encargado de darle vuelo a mi leyenda. ¿De qué me quejo?” (142). La Nervo es consciente de lo que el público busca en ella, de lo que debe darles. En este sentido puede entenderse también su reflexión cuando le preguntan qué es para ella una buena película: “La que el espectador cree haber soñado cuando sale del cine” (140). La estrella, en este caso, conoce su rol: es la figura sobre la que el espectador proyecta sus deseos, identificándose con ella.

El hecho de que muchas de sus fanáticas vean realizado en ella todo aquello que les gustaría hacer, decir o alcanzar es una prueba más del estatus mítico de Claudia. Como sostiene Joseph Campbell, los personajes mitológicos son personificaciones de “fuerzas motivadoras que funcionan en la vida humana” (2017: 55), el deseo de cambio es, sin duda, una de ellas. Mircea Eliade lo sugiere cuando afirma que el mito “cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta la realidad total, el cosmos (...) un comportamiento humano” (1991: 5). Estos seres mitológicos, al introducir nuevas realidades, han necesariamente modificado la situación previa, a la vez que han dado a este cambio valor de verdad, legitimidad.

El comportamiento de Claudia, la prueba visible y publicitada de que hay más opciones para una mujer que dedicarse a su hogar, supone una innovación. Es por ello que Ruth, al ser interrogada por Guillermo sobre las razones del éxito de Claudia, le responde que “Tu madre ha demostrado que en México una mujer puede vivir de acuerdo con su propia moral y su propia fantasía” (Fuentes 1967: 110). La vida promedio de la mujer dentro del universo narrativo, la que le ofrecía el padre de Mito a Claudia, la que tiene Guadelia y la que tuvo Ruth en su momento, es la vida de la monogamia, de la abnegación, de la obediencia al marido, todo lo que constituye lo moralmente correcto para una mujer de los cincuenta y todo lo que la Nervo no es. Esto precisamente porque no quiso aceptar lo establecido, las condiciones dadas.

“Yo solo quise darle una vida decente. ¡Cómo se iba a conformar!” (51) se lamenta el padre de Guillermo tras el abandono de su esposa. Es sabido que en sociedades patriarcales la condición de la mujer está dividida en dos polos, el ángel o el monstruo, disidente (Armstrong 1987: 185). Estas también son las dos caras del arquetipo materno, con la diferencia de que no se admite relatividad o matiz alguno: ambas categorías son absolutas y mutuamente excluyentes. La mujer monstruosa, en la mayoría de casos, es receptora del repudio y la condena social. En cambio, encajar en el polo de la mujer angelical implica ser aceptada e incluso enaltecida, pero significa también conformarse con la posición y el rol socialmente designado, lo que conlleva “un cautiverio construido (...) de la realización normativa reconocida culturalmente como maternidad y como conyugalidad” (Lagarde 1990: 102). No obstante, el hecho de resignarse no implica dejar de desear. Claudia es la materialización de este deseo: tiene toda la libertad de la transgresión sin ninguno de sus castigos. Es por eso que “vivir a través de tu madre lo es todo” (Fuentes 1967: 110): es idéntica a las espectadoras, en tanto posee sus mismos deseos, pero en ella se proyectan realizados. Así, la audiencia femenina puede llorar (84) y reír (22) con la estrella, porque la experimenta como parte de sí.

Ahora bien, contra esta idea podría argumentarse que las películas protagonizadas por la Nervo ofrecen una narrativa coherente con los valores patriarcales del universo narrativo. Como destaque, aquellos melodramas en los que Claudia representa a personajes disidentes, suelen concluir, o bien con el castigo, o bien con el arrepentimiento y la redención de la mujer malvada. Se tratan de películas inscritas en el discurso normativo y, por lo tanto, baluartes del binomio ya mencionado. No obstante, aquello no implica que las espectadoras asimilen pasivamente dicho discurso, sin cuestionarlo o reinterpretarlo. Sobre el tema de la recepción femenina del melodrama, Jeanine Basinger<sup>17</sup> destaca que aquellas películas en las que el personaje femenino rebelde es severamente castigado por su infracción contienen una paradoja ineludible: efectivamente, le muestran a la espectadora lo que podría pasarle si cuestiona las restricciones presentadas como propias de su género; pero, al mismo

---

<sup>17</sup> Si bien Basinger estudia el cine de Hollywood, es posible afirmar que su teoría se presta al análisis del melodrama mexicano. León Frías destaca la decisiva influencia que tuvieron los métodos narrativos de Hollywood en el cine mexicano y argentino (2019: 70-77).

tiempo, le enseñan, durante la mayor parte del largometraje, que una mujer puede ser libre y exitosa de maneras que parecen ser exclusivas del hombre (citado en Pollarolo 2012: 277).

Hay tres melodramas de mujer transgresora que son aludidos en el capítulo “Cintas de plata”: *Doña Bárbara* (1943), *La pasión desnuda* (1953) y *La Bandida* (1963). Las tres protagonistas reciben castigos, pero estos no suelen ocupar más que los últimos 10 minutos del metraje. Así, Doña Bárbara es una hacendada importante, dueña del llano y de su vida, para hacer lo que le plazca. Malva, en *La pasión desnuda* (1953), es la mujer que consigue venganza de los hombres que alguna vez se burlaron de ella. María, la bandida, explota su sexualidad en beneficio propio y domina un ambiente típicamente masculino, la cantina. Para Basinger, la espectadora puede quedarse con la imagen inicial, que es la que mayor impresión genera: independencia económica, libertad sexual, poder de decisión, son estas las ideas que se llevan de las películas. Claudia, la estrella, es la realización concreta de esa primera condición de la protagonista del melodrama, previa a una condena que nunca llega. Tiene dinero, lo demuestra mediante la ostentación; tiene a los mejores amantes, otras estrellas de cine y puede viajar por el mundo las veces que quiera. Por lo tanto, cuando Ruth concluye que Claudia “nos haya hecho un poquito más libres, un poquito mejores, a todas” (Fuentes 1967: 109), se refiere a la identificación con el *alter ego*, que le ha permitido a la espectadora conocer otras realidades posibles, en las que no hay castigo para las mujeres que no se conforman.

Si bien la espectadora, es consciente de que esta relación de identidad es imaginaria y es capaz de reconocer la distancia entre sí misma y la estrella; esto no quiere decir que una vez concluida la observación de la película o la lectura de la entrevista, acaba completamente la influencia de la Nervo. Este “colapso temporal de uno mismo en favor del mundo de la estrella”<sup>18</sup> (Stacey 1982: 153) que es la fantasía identificatoria, tiende a implicar también un proceso de transformación. Este puede ser explícito, mediante prácticas identificatorias como la imitación, una suerte de “asunción parcial de una parte de la identidad de la estrella”<sup>19</sup> (Stacey 1982:154). En estos casos, las fanáticas apuntan a

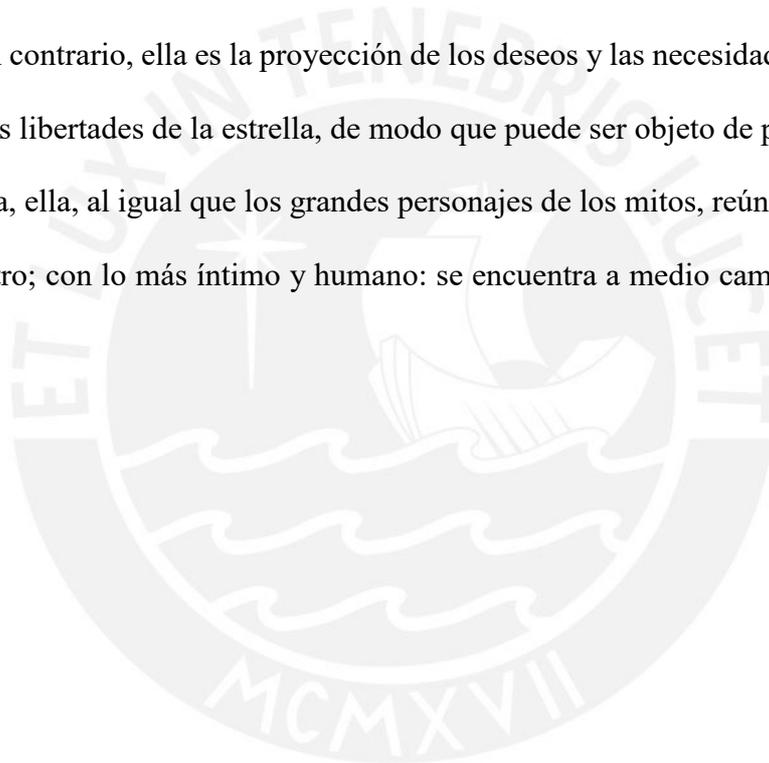
---

<sup>18</sup> En inglés en el original. La traducción es mía.

<sup>19</sup> En inglés en el original. La traducción es mía.

parecerse a Claudia más allá de lo imaginario, ya sea bebiendo el mismo café, usando el mismo jabón que ella (Fuentes1967: 129) o saliendo con los hombres que, tiempo atrás, fueron sus amantes (148). Pero incluso en la ausencia de estas prácticas, es necesario tener en cuenta que, como afirma Edgar Morín, los procesos identificatorios influyen siempre en el desarrollo de la propia identidad: algo de la estrella, por minúsculo que sea, se queda en aquellos que fantasearon secretamente con ser ella, pues la personalidad es siempre resultado de intercambios, en los que la creación a partir de la imitación es preponderante (1991: 45). Entonces, el vínculo con Claudia, el modelo, es permanente.

Siendo así, es posible afirmar que Claudia no es únicamente pura distancia, ni siquiera para sus fanáticos. Por el contrario, ella es la proyección de los deseos y las necesidades del público femenino, ansioso por las libertades de la estrella, de modo que puede ser objeto de procesos identificatorios. De esta manera, ella, al igual que los grandes personajes de los mitos, reúne sobre sí lo sagrado, lo absolutamente otro; con lo más íntimo y humano: se encuentra a medio camino entre lo mortal y lo divino.



### **3. *La mujer enferma que fue mi madre: usos del mito femenino***

En el presente capítulo analizo al personaje de Claudia como cuerpo femenino construido para simbolizar una visión de la nación particular del autor. En el primer subcapítulo, examino la manera en la que la estrella se inscribe en la tradición del ensayo de identidad nacional, al ser presentada como figura mítica a partir de la cual entender la nación. En el segundo subcapítulo realizo un desmontaje de la representación propuesta por Fuentes desde la teoría de género, deteniéndome en la manera en la que, para referir una realidad nacional percibida como negativa, se emplea una figura femenina que, desde el discurso patriarcal en el que el mismo autor participa, es presentada como monstruosa.

Como ya he mencionado, las figuras que componen el mito, los arquetipos, están presentes siempre en el inconsciente colectivo a nivel formal. No obstante, su contenido es variable y resulta indesligable de la experiencia vital de determinado grupo humano. Siendo así, es natural que en buena parte de la obra de Carlos Fuentes, el uso de arquetipos funcione como un vehículo para transmitir y discutir la realidad social mexicana (Ordiz 1987: 234). Ahora bien, el caso del personaje de Claudia es especial, puesto que puede entenderse como una manifestación de lo que fue un recurso frecuente en el ambiente académico en el que Fuentes se formó y desarrolló: la utilización de personajes femeninos para simbolizar características o coyunturas nacionales. Destaca, sobre todo, su empleo dentro de la corriente de pensamiento que actualmente se conoce como “Filosofía de lo mexicano”. Estas figuras funcionaban como “mitos (...) fantasmas de cabecera que rondan el imaginario de los mexicanos y a través de los cuales han articulado sus miedos, sus carencias y sus obsesiones” (Spinoso Arcocha 2020: 6). Así, este discurso, en el que Claudia está inscrita, proponía representaciones femeninas como imágenes cohesionadoras que, en tanto símbolos del origen de la identidad mexicana, “de lo que el hombre [mexicano] es hoy” (1991: 5), parafraseando a Eliade, funcionaban como figuras míticas.

Considero importante estudiar esta línea de análisis porque permite proponer una lectura del estatus mítico de Claudia vinculada a los principios ideológicos del autor y, de esta forma, acercarse

a una interpretación coherente con el propósito declarado de la escritura de Fuentes: generar imágenes que hagan comprensible el devenir de la cultura mexicana (Solares 1993: 71). Sin embargo, esta lectura resulta insuficiente para desentrañar todo aquello que el personaje de Claudia puede sugerir sobre su contexto de producción y el discurso hegemónico que en este circulaba. Debe recordarse que, tal como demuestra Foucault, no existe representación neutral: esta responde siempre a intereses y posturas determinadas. Siendo así, estudiaré también la manera en la que la caracterización de Claudia y el sentido que adquiere en relación a la nación están marcados por una perspectiva patriarcal, que se apropia del cuerpo femenino para representar los que, desde el discurso intelectual de la época, eran los grandes pecados de la sociedad contemporánea.

### 3.1. Claudia Nervo y el discurso de Carlos Fuentes:

#### 3.1.1. La filosofía de lo mexicano.

Los estudiosos de Fuentes coinciden en que “la cultura, los mitos, la historia y la realidad actual de México son objeto permanente de análisis y debate en las obras de Fuentes” (Ordiz Vazquez 1992: 528). Naturalmente, esta obsesión debe entenderse en relación al ambiente intelectual en el que el autor se formó y publicó sus primeras novelas: el debate sobre la ontología del mexicano. El primer exponente formal de esta corriente de pensamiento fue *El perfil del hombre y la cultura en México*, publicado en 1934 por Samuel Ramos. Él sentaría la pauta metodológica que definiría a los continuadores de esta tradición: la aplicación de la teoría de Freud, particularmente la abreacción, para analizar la nación, como si esta fuera una entidad unificada y homogénea. Así, si la abreacción consistía en interpretar la condición presente del paciente a partir de sus experiencias infantiles reprimidas, debía hacerse lo mismo con México: buscar en el pasado nacional, en los eventos más traumáticos, una explicación a la llamada identidad mexicana, la supuesta esencia que los distinguía (mas no los aislaba), del resto de la humanidad (528).

En 1950 se publicaría el que, por consenso, es considerado el ensayo definitivo de la filosofía de lo mexicano: me estoy refiriendo a *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. En este texto, el

autor propone una serie de rasgos definitorios de sus connacionales, cuyo origen rastrea en el choque cultural de la Conquista. De los nueve capítulos que conforman el ensayo, quiero detenerme en el cuarto: el aún célebre “Los hijos de la Malinche”. La propuesta de Paz, en pocas líneas, indica que el mexicano es producto del mestizaje, pero este es un mestizaje marcado por la violencia: Malinche, la mujer indígena, fue violada por el conquistador español; su hijo, el mestizo, reniega de la debilidad de la madre y resiente el abandono del padre. Esta escena primaria, que lo persigue, determina su “hermetismo, recelo, resignación, el recato femenino, la simulación, la sensibilidad, la juerga” (García Monsivais 1995: 131), atributos que serían esenciales a la identidad mexicana. Con este ensayo, Octavio Paz une a la filosofía de lo mexicano otra tendencia muy presente en la vida cultural de su nación, ya no solo restringida al ámbito académico: la representación de las madres nacionales míticas.

En sus estudios sobre el rol de la mujer en el discurso nacionalista, Gutierrez Chong llega a la conclusión de que ha sido frecuente que en la literatura, pero también en la pintura, la escultura, la música o el cine se “celebre, glorifique y exalte el cuerpo femenino en una mitología, una simbología y una iconografía de identidad nacional” (2004: 19). Spinoso Arcocha coincide, pero introduce una salvedad importante: las mujeres representadas por el discurso de la filosofía de lo mexicano no son idealizaciones, puesto que las propuestas de esta corriente no son nacionalistas, en tanto no apuntan a exaltar la nación, sino a comprenderla, desde una perspectiva de pretensiones neutrales y críticas. Así, estas figuras son producidas con el objetivo de atender “a la necesidad de encontrar explicaciones inmediatas, racionales o sobrenaturales, a las crisis” (2020: 11) de la patria. Siendo así, se tiende en esta corriente de pensamiento, sobre todo en la vertiente paciana, a exaltar la faceta negativa del arquetipo materno: ella es la representación de un mal, de un pecado, que determina el destino de una nación que se percibe como problemática.

Ahora bien, es evidente que la filosofía de lo mexicano, al igual que el nacionalismo del que quería deslindarse, estaba conformada por discursos que *imaginaban*, producían, una supuesta esen-

cia nacional, que decían estar investigando. Los discursos, según la teoría foucaultiana, no representan la realidad, sino que construyen visiones del mundo que se presentan como verdaderas, siempre emitidas desde una posición y, por lo tanto, a partir de determinados intereses (1968: 26-48). Una de estas grandes certezas fabricadas son las naciones, tal como demuestra Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas*. El estudioso señala que “la nacionalidad o la calidad de nación (...) son artefactos culturales” (1993: 21), son productos del discurso. Siendo así, la tradición iniciada por Samuel Ramos y continuada por Paz, al estudiar México y proponer símbolos para entenderlo, estaba en verdad planteando una visión particular del país, que, al ser emitida desde el lugar de prestigio que es la academia (punto sobre el que me detendré más adelante) se reprodujo como una verdad nacional.

Ahora bien, es indiscutible el impacto que la filosofía de lo mexicano tuvo en la obra y el pensamiento de Fuentes, fuertemente influenciados, tal como señala Ordiz, por la personalidad y las ideas de Paz (1987: 27). Los dos autores, desde su encuentro en París en 1950, establecieron no solo una relación de tutor y discípulo, sino también una amistad duradera. Tan es así, que *Zona Sagrada* (1967) está dedicada a su maestro. Por lo tanto, la incursión de Fuentes en el debate sobre la mexicanidad será a partir de la misma metodología: indagar el trauma pasado, para comprender el presente. Su contribución más explícita es *Tiempo Mexicano* (1978), ensayo que coincide con la representación de la violencia de la Conquista como evento fundamental para explicar la formación de la psique nacional. En este texto presenta también a una madre mítica de la nación, que funcionaría como contraparte de la Malinche de Paz, Coatlicue. Me he referido ya a la caracterización que ofrece de esta figura femenina: poderosa, en tanto representante de un pasado previo al quiebre de la invasión extranjera, a la violación; pero terrible, en tanto símbolo inquisitorio de una utopía a la que ya no se puede retornar. El proceso de simbolización es el mismo: representación de la madre arquetípica, en una faceta negativa, para comunicar una realidad nacional planteada como lamentable.

Yo sostengo que este recurso se repite en *Zona Sagrada* (1967). Ante todo, es pertinente destacar que, según la clasificación propuesta por Ordiz, la novela pertenece al segundo periodo de la producción del autor, sus textos de madurez, situados entre 1964 y 1980. A diferencia de sus primeras

obras, en las que la indagación sobre el carácter nacional es mucho mayor, al tratar temas más localistas en un afán de denuncia, en esta etapa las formas míticas pasan a ocupar el rol central. Así, elementos como el tiempo cíclico, los rituales y, por supuesto, los arquetipos, son preponderantes. Esto ha llevado a que la crítica asuma este periodo no solo como uno de los más herméticos del autor, sino también como uno en el que compromiso con la indagación nacional desaparece totalmente y casi de golpe (Durán 1973: 13). Podría pensarse, en un principio, que esto es lo que sucede con *Zona Sagrada* (1967), de la que el mismo Fuentes sostiene, al ser interrogado por su sentido, que se trata de la invención de un mito (Solares 1993: 72). No obstante, conviene preguntarse qué tan válido es afirmar que la estructura mítica de la novela implica un deslinde del comentario nacional.

En su vasta obra, Fuentes dedica también muchas líneas a la reflexión sobre la narrativa latinoamericana. En cuanto a este tema, destaca particularmente *Valiente mundo nuevo*. En este ensayo, publicado en 1990 a partir de ideas que venía esbozando desde mediados de los 60, el autor propone un análisis de lo que había sido el desarrollo de la novela hispanoamericana desde la independencia, y llega a la conclusión de que esta se había regido por tres maneras distintas de entender el mundo: la utopía, la épica y el mito. Mientras que para el autor las dos primeras vías estaban agotadas y no podía esperarse ya ninguna contribución de ellas ni a la literatura ni a las sociedades que apuntaban a representar, no sucedía lo mismo en el caso de la novela mítica. Según afirma, este tipo de textos se distinguían por “re actuar la historia” (Fuentes 1990: 15), traducirla en símbolos más digeribles que permitían su comprensión. Tal como señala Durán, “Fuentes ha llegado a desconfiar de la historia como instrumento para comprender al hombre” (1973: 11). En otras palabras, consideraba que un continente tan complejo como América Latina, atravesado por la misma experiencia traumática de la Conquista y, a la vez, dividido por particularidades regionales, no podía ser científicamente desentrañado, sino únicamente imaginado (Fuentes 1990: 9), y la forma de hacerlo era a partir de los mitos.

Tomando en cuenta todo lo anterior, es lógico admitir que, si *Zona Sagrada* (1967) es, como el mismo autor señala, la invención de un mito; esta funcione como una estructura de símbolos imaginados que interpelan al lector sobre la realidad concreta en la que se sitúan. No estoy sosteniendo,

naturalmente, que esta sea la única vía interpretativa para la novela; pues, como he demostrado ya, son múltiples las posibilidades semánticas del mito y de las figuras que lo componen. No obstante, considero que, en un texto cuyo personaje arquetípico principal se autoproclama símbolo de México (Fuentes 1967: 33), es válida también una interpretación relacionada a la nación. Esto sobre todo si se toma en cuenta que el mismo Fuentes afirma que la revelación de la realidad presente, pero no dicha, de una sociedad, es una de las funciones principales que desempeña el mito en la literatura contemporánea (1990: 157). En esta misma línea, el autor coloca una pista, que orienta la interpretación del lector: cuando Guillermo reflexiona sobre las costumbres de los campesinos de su país, llega a la conclusión de que “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” (Fuentes 1967: 45). La lectura puede realizarse a partir de la extensión de esta premisa: México entero puede explicarse a partir de los mitos. Claudia, como figura central del mito inventado por Fuentes, representa una realidad del país.

### 3.1.2. La madre enferma de un país enfermo

Hasta ahora he sostenido que Claudia funciona como símbolo de lo que era la realidad nacional para Fuentes. Conviene ahora detenerse en la manera en la que las múltiples características de esta visión son aludidas por un solo personaje. Para entender la polivalencia de Claudia como símbolo, conviene detenerse en el concepto de alegoría nacional de Jameson<sup>20</sup>. Él aclara que no se trata de “un conjunto elaborado de figuras y personificaciones que deben leerse con una tabla de correspondencias exactas” (2011: 176), sino de un proceso de significación caracterizado por ser “discontinuo, objeto de quiebres y heterogeneidades” (176). Tomando este término en consideración, es posible observar la manera en la que el personaje de la estrella y las relaciones que establece con las demás figuras del universo narrativo, aluden de diversas formas a aspectos de la nación representada por Fuentes.

---

<sup>20</sup> La herramienta teórica propuesta por Jameson es sumamente útil, en tanto permite analizar los textos narrativos como un universo de símbolos flexibles y polivalentes, que refieren a distintos aspectos de la realidad nacional. No obstante, no estoy de acuerdo con su propuesta de que el sentido de toda la narrativa escrita en Latinoamérica es siempre una alegoría nacional.

Sobre esto resulta relevante detenerse en el último comentario que el narrador hace de Claudia: “la mujer luminosa y enferma que fue mi madre” (Fuentes 1967: 190). En este personaje se concentran la nocividad y beneficencia de la imagen psíquica; es terrible y, sin embargo, muy bella. Así es también la experiencia de ser mexicano para Fuentes, quien afirma que “México, para mí, era un hecho de violentos acercamientos y separaciones, frente al cual la afectividad no era menos fuerte que el rechazo” (1978: 63). La curiosidad intelectual que despertaba en el autor esta contradicción lo llevó a escribir mucho sobre México y sus problemáticas contemporáneas. Para él, estas eran más que eventos coyunturales, las consideraba sintomáticas de una nación mal entendida, que apuntaba a parecerse a los poderes extranjeros y sus modelos de desarrollo; en vez de buscar una forma de existencia que se ajustase a sus particularidades culturales. Así, afirma que “desde la Conquista, hasta hoy, la historia de México es una segunda búsqueda de la identidad” (25). Yo me detendré en dos de estos problemas: la traición a los ideales de la Revolución Mexicana y el imperialismo norteamericano.

En *Tiempo Mexicano* (1978), Carlos Fuentes destaca la importancia decisiva de la Revolución Mexicana: para él solo “la Revolución hizo presentes todos los pasados de México” (1978: 11)<sup>21</sup>. Cuando el autor habla de “pasados”, aclarará más adelante, se refiere a tradiciones históricas de pensamiento: las concepciones míticas y cosmogonías indígenas, la predestinación española, el individualismo y el positivismo, importaciones de Inglaterra, Francia y EE.UU. (39). Mientras que, a lo largo de la vida independiente, solamente estas tres últimas corrientes habían sido tomadas en cuenta para gobernar la nación en beneficio de las élites; los principios revolucionarios consideraban las diferentes cosmovisiones, lo que los hacía auténticamente democráticos. No obstante, como sostiene más adelante:

---

<sup>21</sup> Evidentemente, Fuentes comparte la visión idealizada de la Revolución Mexicana que caracterizó al discurso intelectual y artístico de su tiempo. Se trataba de una interpretación y una organización particular de los eventos históricos, que permitía presentarla como la realización de la equidad social y de la reivindicación del campesinado. Así, aquellos momentos o personajes que no encajaban dentro de esta narrativa, eran sencillamente borrados. Recuérdese, por ejemplo, la Guerra Cristera (1934-1940), “un asunto deliberadamente olvidado, silenciado por los historiadores (...) un acontecimiento traumático para la nueva nación que estrenaba su andadura posrevolucionaria” (Arias Urritia 2002: 423).

“la pesada tradición del poder centralista, la inveterada enajenación mental del paternalismo y la razón de ser burguesa pronto convirtieron a la revolución en institución. Una institución que rinde homenaje al pasado indígena y revolucionario con palabras y al presente progresista y burgués con actos”. (11)

Evidentemente, se trata de una crítica explícita al Partido Revolucionario Institucional (PRI), agrupación política enquistada en el gobierno desde 1929 y que se presentaba como continuadora, hija de la revolución. Aquí se encuentra una constante en el diagnóstico que Fuentes hace de su país: “el combate entre la máscara y el rostro” (66), la distancia entre el discurso y la realidad.

Ahora bien, Claudia, al igual que el gobierno del PRI, parece descender de “ganaderos y revolucionarios, de gente a caballo, que combate” (Fuentes 1967: 22). Así mismo, muchos de los personajes que interpreta en el cine pertenecen al mismo universo: “la enamorada del general (...) camina descalza hacia el crepúsculo con la tropa” y “la soldadera de un campo de batalla” (155). Esta es la imagen, la máscara que ella representa ante el público mexicano en sus películas. Sin embargo, fuera de cámara, su naturaleza es otra: es una mujer autoritaria. El mejor ejemplo es su relación con Guillermo, pero también está el caso de su séquito de figurantes. El vínculo que la estrella establece con sus dominados es de naturaleza particular: no se encuentran coartados por la fuerza, pero tampoco podría decirse que su adhesión es estrictamente voluntaria. Bela lo expresa con bastante claridad cuando relata el momento en el que conoció a Claudia: “Me atrajo (...) agitó el pelo y me miró de esa manera, tú sabes...” (24). Ella hechiza a sus súbditos. Para el autor, “el monopolio político del PRI” (1978: 75) se explica también en una cierta fascinación que ejercen las figuras autoritarias sobre el pueblo mexicano.

Fuentes se refiere a la figura presidencial en los siguientes términos: “se presenta cada seis años ante las candilejas y extrae de su chistera conejos que, por un acto de ilusión, parecen, durante unos instantes y, en las manos veloces del mago, representar todas las promesas” (68). El presidente, lo mismo que el mago, es un intérprete, un ser del espectáculo, cuyo artificio resulta imperceptible para un auditorio hechizado. Él continúa señalando que este embrujo es resultado de “una tradición que, en la mitificación popular, arranca de los emperadores aztecas” (70). Con esto se refiere a que la legitimidad del gobernante se sustenta en el discurso, el *mito*, que sobre él se construye desde la

prensa, la radio, la televisión y el cine, que perpetúan la idea de continuidad. Si la autoridad de los antiguos emperadores era resultado del mito de que eran hijos de las divinidades, la del presidente se sustenta en el mito moderno de que su mandato descende naturalmente de la Revolución: “en México nada funciona cómo funciona sin la fachada del mito” (62). El estrellato de Claudia, su magnetismo, es también producto de las narrativas que sobre ella se han construido en los medios de comunicación, revisadas ya en el capítulo anterior. Su poder deriva de la mitificación.

En esta misma línea, la función que desempeña en la industria cinematográfica mexicana, marco discursivo principal en la producción de relatos sobre la Revolución, es incluso bastante similar a la del gobernante. Como él, la estrella representa también la supuesta continuidad de los ideales de 1910. Sobre esto, Julia Tuñón señala que las protagonistas femeninas de las películas más reconocidas de la Edad de Oro del cine mexicano, periodo en el que Claudia desarrolló la mayor parte de sus 25 años de carrera, se caracterizaron por ser una exaltación de los valores cívicos de la narrativa revolucionaria. Así, el compromiso con la justicia de la soldadera, o el trabajo y la utilidad social de “la maestra de escuela en un pueblo perdido y triste” (2013: 155), son partes fundamentales de historias que pretenden dar cuenta de la pervivencia de un régimen que para Fuentes existe solo en el filme, en la máscara.

Claudia representa todos estos valores, pero no actúa de acuerdo a ellos. Se burla de sus fanáticos y desprecia a su séquito (recuérdese, por ejemplo, la humillante expulsión de Paola en “Eri-nias”), despilfarra el dinero y ostenta los mayores lujos. Finalmente, engendra un hijo que es incluso peor que ella: Guillermo, quien, al hablar de los estratos más pobres del país, sentencia: “jamás sabrán distinguir entre la boca y el ano” (Fuentes 1967: 187). Para Fuentes, la mejor muestra de la traición a los ideales revolucionarios era la contemplación de la sociedad contemporánea, del comportamiento de los “hijos de la revolución”, los ciudadanos. No obstante, hay que introducir aquí una salvedad importante. En el caso del presidente, este jamás desmonta públicamente su rol como continuador de la Revolución. En cambio, Claudia sí lo hace: ella se jacta del boato en el que vive y asume un comportamiento desenfadadamente despótico, no teme demostrar que los roles que interpreta son solo

máscaras. Así, Claudia representa precisamente la traición cínica y explícita a los ideales de 1910, que interpela a los lectores, en tanto los confronta con aquella verdad que permanece velada en la vida política nacional: la revolución existe solo en el discurso, mas no en la práctica. En palabras de Claudia, “antes la imagen de México era Pancho Villa y ahora soy yo” (33).

Para Fuentes, la democratización de la sociedad había fracasado y, con ello, la formación de un modelo de desarrollo que respondiese a las particularidades culturales del país. En cambio, México había “venido actuando aún como colonizado” (1990: 13), sometiéndose al discurso del eterno progreso de las grandes potencias internacionales, sobre todo de los Estados Unidos, que prometía un “proceso dialéctico de la historia hacia la perfección y el progreso, que nos daría, por partes iguales, libertad, bienestar y felicidad” (13). Según el autor, este neocolonialismo<sup>22</sup> sobre el pueblo mexicano se manifestaría en diversas esferas y en todas las clases sociales. Fuentes denuncia que la estabilidad política dependía de los Estados Unidos, lo mismo que la económica, al ser esta nación dueña de gran parte del aparato productivo nacional. Sentencia, así mismo, que los estamentos más altos de la sociedad “que perciben la mitad del ingreso nacional (...) exportan sus ganancias a bancos extranjeros” (1978: 75). Habla también de una clase media y obrera “depositaria de lo desperdiciado por la industria norteamericana (...) llegan atraídas por el espejismo de nylon que les ofrecen la radio, el cine, los anuncios y la televisión” (34) ; y de un sector indígena y campesino, cuyos intereses habían sido indefinidamente postergados, al no tener cabida en un modelo de desarrollo importado. Para Fuentes, economía, política y cultura mexicanas estaban determinadas por la tendencia imperialista del extranjero.

La dependencia de México es referida a partir de Claudia en distintos episodios de la novela. Es particularmente significativo el momento en el que Guillermo visita a su madre y la encuentra haciendo cuentas, tomando decisiones sobre sus propiedades. Lo interesante aquí es que el personaje es consciente de esta dependencia, y asume una posición revanchista en torno a ella, aunque con un

---

<sup>22</sup> Conviene aclarar que Carlos Fuentes nunca utiliza el término “neocolonialismo”, sino “colonialismo”. Sin embargo, el uso que le da es afín al concepto de “neocolonialismo” acuñado por Nkrumah para referirse a Estados teóricamente independientes, pero con una vida política, económica y cultural dirigida por las potencias mundiales (1966: 1-10).

desenfado y un cinismo que su hijo califica de “humor mexicano” (Fuentes 1967: 46). Así, ella pretende “ganarles en su propio juego” (1967: 46), comprando acciones de industrias norteamericanas: “American Sugar 28 7/8, Ampex 24, Brunswick 9 1/4, Cyclop Corporation 41, Disney 52 1/4, Falstaff 17 5/8, Hilton International 20 1/2” y llega incluso a adquirir “bonos del Gobierno de los Estados Unidos” (45). De la misma manera, ella “retira trescientos mil dólares de los Estados Unidos” (45), asumiendo precisamente la actitud contraria a la que el autor denuncia en la élite económica nacional, a la que la estrella pertenece. Su posición es igual en lo que respecta al imperialismo cultural. Ella rechaza Hollywood, maquinaria de difusión del estilo de vida norteamericano por antonomasia. Así, señala “Yo nunca he querido filmar en Hollywood. Yo como los toreros: ¿hablar inglés? ¡Ni lo mande Dios!” (46). Finalmente, a nivel político, afirma que México debería “entrar a la Unión” (46) e iniciar “una campaña presidencial con birria y pulque de fresa, chipocles y cuaresmeños, tacos de cachete y tortas de tuna” (47). Habla de un presidente mexicano al mando de Washington, una inversión irónica de la realidad para el autor: un Estado Mexicano sometido a la voluntad de la Casa Blanca.

Ahora bien, resulta claro que este revanchismo es artificial e individualista, puesto que no supone ningún compromiso real con el colectivo nacional. Es, como la independencia de México, otra máscara. Así, por ejemplo, la compra de acciones extranjeras es en realidad una forma de exportar el capital nacional a otras industrias, en vez de invertirlo en la mexicana. En esta misma línea, debe entenderse el retiro de los trescientos mil dólares del banco norteamericano; puesto que la estrella los destinará a continuar costearo su estilo de vida. En palabras de Fuentes, se convertirán en “consumo suntuario (...) valores improductivos” (1978: 76). De esta forma, en Claudia se manifiestan también, aunque de forma velada, las deficiencias de la clase dirigente de la nación, que “ha sido muy ágil en copiar los modos de consumo occidentales, pero muy morosa en adaptarse a los modos de producción europeos y norteamericanos” (Fuentes 1990: 13). Claudia despilfarra en su país e invierte en el extranjero.

Sobre las observaciones en torno a la política, la idea de “entrar a la Unión” evidentemente implica ser anexados por el vecino del norte, llevar la dependencia a sus últimas consecuencias, pese

a la manera triunfalista en la que lo plantea Claudia. Finalmente, en lo que respecta a la resistencia al imperialismo cultural, esta también es netamente ilusoria. Es cierto que la estrella no participa en películas norteamericanas, sin embargo, la estructura narrativa de los melodramas que protagoniza, revisada en el segundo capítulo, es una importación del extranjero. Los filmes producidos en la Época de Oro del cine mexicano apuntaban a “la semejanza con la industria hollywoodense, que marca temáticas y tratamientos (...) se trataba de reproducir una fórmula comercial que convocaba al gran público” (Silva Escobar 2011: 13). En esta misma línea, Jean Franco comenta que esta notoria influencia fue impulsada por el gobierno norteamericano, desde la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos, encargada de promover los intereses estadounidenses en Latinoamérica. En el contexto inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, que coincide con el periodo de estrellato de Claudia, se realizaron intervenciones en la industria cinematográfica local: se financiaron mejoras en la infraestructura, se trajeron a especialistas e incluso, se produjeron películas. Todo esto, evidentemente, con afanes propagandísticos y de contención de ideas perjudiciales para el gobierno de Washington (citado en Pollarolo 2012: 158-161). Los productos culturales mexicanos, que encumbraron a Claudia como estrella, son también resultado del neocolonialismo.

A partir de todo lo anterior, es posible afirmar que la figura de la estrella funciona como alegoría para simbolizar problemáticas nacionales. Así mismo, resulta evidente que para el autor, todas estas cuestiones derivan de una característica esencial: la distancia entre realidad y apariencia. Esta fatalidad de la máscara a la que se refiere Fuentes (1978: 23) es la condición que ha determinado el devenir de México. Siendo así, resulta natural que el autor, así como todos los pensadores que participaron en la filosofía de lo mexicano, hayan apuntado a rastrear una identidad más allá del artificio.

## 3.2. Claudia y la significación del cuerpo femenino

### 3.2.1. La construcción discursiva de lo femenino

Hasta ahora he analizado el uso de un personaje femenino, representación del arquetipo materno, para referir alegóricamente condiciones que Fuentes considera esenciales de la mexicanidad. Dicho de otra forma, el autor emplea el cuerpo femenino como significante para proponer un determinado significado. Conviene ahora detenerse en las implicancias de esta decisión autorial, en los motivos por los que el cuerpo de la mujer- mito parece ser el elemento pertinente para *significar* una realidad externa, como lo es la identidad nacional.

Como sabemos desde el giro lingüístico de Saussure, el signo es siempre arbitrario, no existe relación natural entre significante y significado (1996: 68). Siendo así, resulta interesante que, históricamente y no solo en México, sino en toda la cultura Occidental “se haya utilizado el cuerpo femenino, no a las mujeres, para expresar ideas de nación (...) y al hacerlo separan el cuerpo de la persona y del sujeto social y lo usan tan solo como envase” (Tuñón 2013: 19). Ahora bien, es evidente que esta apropiación del cuerpo femenino no sucede exclusivamente en lo relacionado a la indagación nacional. Ya Simone de Beauvoir denunciaba “no se nace mujer, se llega serlo” (1972: 109). La muy famosa sentencia rechaza cualquier posibilidad de una esencia natural en la mujer: la feminidad, expectativa cultural construida sobre su cuerpo, es socialmente producida y aprehendida, de modo que se trata de una vinculación artificial.

No obstante, hay que tener en cuenta que el carácter netamente cultural de esta vinculación entre el cuerpo de la mujer y la feminidad está siempre velado. Así, Beauvoir habla del mito del “eterno femenino”, narrativa que presupone que existen ciertos elementos constitutivos, permanentes y universales en la mujer, tales como la pasividad, la sensualidad, la ternura, etc. Esta idea se presenta como “verdad absoluta”, pese a ser resultado de una “operación de los hombres, que describen [el mundo] desde su propio punto de vista” (168). Se trata de un mito construido a partir de los discursos circulantes, monopolizados por la voz masculina. Para la filósofa francesa, han sido históricamente siempre los hombres quienes han definido a la mujer, de modo que ella “es definida exclusivamente en su relación con el hombre” (188). En otras palabras, el hombre era el sujeto emisor del discurso, y la mujer, lo Otro, su objeto. Así, cuando Tuñón observa que “los cuerpos femeninos parecen un

recipiente para la asignación de propósitos masculinos” (2013: 20) no se refiere exclusivamente a sus usos dentro de la narrativa nacionalista, sino a una práctica extendida a todos los sistemas de percepción e interpretación, que configuran un universo social en el que los sujetos están genéricamente clasificados y jerarquizados.

La difusión de estos regímenes de verdad es, según Pierre Bourdieu, una forma de violencia simbólica, en tanto determina y naturaliza la posición que las personas ocuparán en el universo social. La dominación es internalizada, de modo que no requiere de coerción alguna para ser ejercida (2000: 22). En esta legitimación juega un rol fundamental el campo intelectual, “sistema de interacciones entre una pluralidad de instancias; agentes aislados, como el creador intelectual, o sistemas de agentes, como el sistema de enseñanza, las academias o los cenáculos” (31). A partir de la producción cultural proveniente de este campo, se reproducen los esquemas de pensamiento que posibilitan la dominación<sup>23</sup>.

Según todo lo anterior, es posible admitir que Fuentes desarrolla sobre el personaje de Claudia la misma operación que ha venido ocurriendo sobre el cuerpo de la mujer: “construye” a una mujer a la que da un significado particular, de acuerdo a sus intereses y desde la posición de poder que ocupa en el campo intelectual. Sobre esto, conviene tener en cuenta la situación particular de este campo a mediados del siglo XX, época de publicación de *Zona Sagrada* (1967). Tal como señala Rodríguez Ledesma, los miembros destacados de la vida académica, Paz, Monsivais, Pacheco, Ibargüengoitia y, por supuesto, Carlos Fuentes, “poseen un poder, una capacidad de influencia, un reconocimiento” (2001: 213), derivado de su dominio del discurso escrito, que les permitía representar, “conformar” el mundo y sus explicaciones.

Ahora bien, esta práctica no se limita a lo extratextual, sino que puede estudiarse también a nivel intratextual. Según Genette, en este marco se distinguen dos subniveles: el relato, conjunto de

---

<sup>23</sup> Claro está que es también posible un margen de rebeldía e innovación. No obstante, es imposible un deslinde absoluto del sistema vigente de dominación simbólica, en tanto el producto cultural siempre “asume implícitamente postulados y axiomas” (2002: 41).

enunciados que comunican los eventos contados por el narrador; y la historia, la sucesión de acontecimientos narrados (1989: 84-85). En lo que refiere al relato, el personaje de Claudia, pese al inmenso poder que se le atribuye, es primordialmente objeto del discurso masculino, que es el que la significa, ya que Guillermo es el único narrador de la novela. La naturaleza de este narrador en relación a los hechos que relata es particularmente interesante, puesto que oscila entre lo homodiegético, participante de los acontecimientos; y lo autodiegético, su protagonista (270). En teoría, Guillermo está contando su vida; sin embargo, esta se encuentra totalmente determinada por la figura materna, de modo que puede decirse también que es ella la protagonista. Esto sirve para demostrar una ironía presente en la obra, que además ejemplifica la manera en la que el discurso masculino vela, oculta, la fabricación y semantización de la figura femenina: Mito plantea que su vida está definida por el hecho de ser hijo de Claudia Nervo, que esa es la condición necesaria para hacerse visible y legible ante los demás y ante sí mismo. Sin embargo, en verdad la situación es precisamente la contraria: la estrella existe únicamente en relación a Guillermo, pues es él quien la construye en el relato. Siendo así, si bien es posible proponer a Claudia como la protagonista de la obra, lo es exclusivamente por la importancia que tiene en la vida de su hijo, por ser el objeto a partir del cual él articula su vida entera. En esta misma línea, el monopolio de Mito sobre lo relatado no radica exclusivamente en su rol como narrador, sino también en que desempeña la función de focalizador externo, incapaz de penetrar en la subjetividad de los demás personajes (Genette 1989: 244)<sup>24</sup>. Todo esto genera que la estrella sea para el lector lo Otro, ajena e inhabilitada para generar cualquier sentimiento de empatía. No se accede a sus pensamientos, a sus motivos, y su voz es audible únicamente a partir de los diálogos, presentes casi siempre en el estilo directo regido. Siendo así, la única interpretación posible del personaje es la de Guillermo: ella es “brillo en movimiento” (Fuentes 1967: 32), “carnes mórbidas” (12), “rostro famoso” (12), bella, peligrosa y fascinante, pero solo como objeto del hijo.

---

<sup>24</sup> Si bien, tal como señala Genette “el criterio de focalización no se mantiene necesariamente constante en toda la duración de un relato” (1989: 246), en esta novela los hechos siempre parecen estar narrados desde la perspectiva de Guillermo. No se identifican excepciones importantes.

Con respecto a la historia, esto es, los eventos narrados, la situación es más compleja. Claudia, en tanto actriz, es también figura de representaciones en un campo cultural igualmente monopolizado por un discurso masculino. Así, es objeto de “la cámara que se dispara una y otra vez” (13) y que la convierte en “una portada”, “una pantera” o “una garza” (1967: 14), en cosa o animal, más no en persona. Sucede lo mismo con las películas que protagoniza, cuyas narrativas, más allá de las posibilidades identificatorias que suscitan, suscriben la clasificación y jerarquización genérica, que confina a la mujer a una posición social determinada. Así, aquellos personajes femeninos que desempeñan el rol de cuidado designado, las madres, esposas o profesoras abnegadas, son enaltecidas. En cambio, la prostituta, la hacendada o sencillamente la mujer libre, son castigadas. Son melodramas que, aunque destinados a un público primordialmente femenino, están atravesados por la violencia simbólica de la que habla Bourdieu: las mujeres, en tanto partícipes de la sociedad, deben compartir sus principios morales, pese a que sean estos precisamente los que determinan su condición subyugada.

Sin embargo, en el subnivel de la historia, como ya se vio en el segundo capítulo, la situación no es definitiva ni fatal. Claudia es un objeto de representación, pero no se limita a ello, sino que se revela ante dicha condición; y lo hace precisamente demostrando que también es un sujeto, generando fantasías identificatorias. Cuando la estrella demuestra que ella, a diferencia de sus personajes, puede hacer su vida como le plazca, sin vivirla en función a un hombre, está subvirtiendo el discurso que la objetiviza, que la emplea como medio para reproducir un sistema de dominación. Es más, les está demostrando a las espectadoras que fantasean con ser como ella (y que, por lo tanto, la perciben como sujeto) las fisuras de una jerarquía genérica que pretende ser naturalizada. En esta misma línea debe entenderse también la resistencia de Claudia a continuar siendo representada, una constante a lo largo de toda la obra. Son muchos los episodios en los que esto es manifiesto; como cuando se niega a ser retratada sin razón aparente (Fuentes 1967: 125), o cuando admite “estar hastiada de verse en pantallas y en revistas” (129). Recuérdese también la manera en la que se burla de las fantasías que los hombres tienen con ella (1967: 32), reniega de que Guillermo la traiga “todo el día en tus volantes fantasiosos” (35) y dice querer “dejar de ser un objeto, para que nadie pudiera manosearte”

(129). Así, cuando Ruth asegura que el deseo de Claudia de que todo en ella sea pura presencia es también liberador para las mujeres (109) se refiere precisamente a esta rebeldía a ser sencillamente objeto de representación, ya que toda representación implica lo contrario a su deseo: una ausencia.

Tomando en cuenta todo lo anterior, es posible afirmar que Claudia es el Otro, objeto/significante a partir del cual se construyen significados, tanto a nivel extratextual como intratextual, aunque en distintos grados. En esta misma línea, el hecho de que haya cierto margen de resistencia en el nivel de la historia es útil para comprender los motivos por los cuales la estrella es presentada, por el narrador y por el autor<sup>25</sup>, como portadora de valores negativos. Es justamente este rechazo a la esencia inamovible y definitiva, implicados en la representación, el que hace de Claudia una “mujer enferma” (190).

### 3.2.2. La mujer ambigua como monstruo

En la sección anterior examiné las estrategias a partir de las cuales el autor crea un personaje femenino para representar sus ideas, en consonancia con un proceso de apropiación del cuerpo de la mujer que tiene larga data en la historia occidental. Queda pendiente ahora explicar la manera en la que la construcción particular de Claudia se relaciona con la visión de nación que tiene Fuentes. Como ya se revisó, la característica central de México a la que alude el autor es la de la máscara, la distancia entre el discurso y la realidad. Según él, este es el rasgo que ha determinado el devenir histórico de su país, marcado por la desigualdad (1990: 12). Es también la característica contra la que el ensayo de filosofía de lo mexicano se rebela, al apuntar a captar la esencia más allá de la farsa, de la apariencia.

Si para el autor esta es una particularidad perjudicial para su nación, es natural que esta sea representada por una mujer igualmente negativa. Claudia es nociva precisamente porque simboliza la imposibilidad de asir esencias, la eterna permanencia en el universo del juego y la máscara. Ella escapa del sentido socialmente inscrito en su cuerpo, pues no se limita al rol genérico femenino. Son

---

<sup>25</sup> Evidentemente, el autor se sirve de la voz del narrador para dar cuenta de ideas propias, como se vio en el subcapítulo anterior.

muchos los momentos en los que se señala la androginia de Claudia. Ella es “la mujer más bella del mundo”, “una diosa” (Fuentes 1967: 84); pero al mismo tiempo “dicen que tiene voz de sargento” (20), es “un general prusiano”(135) y “se te hace medio hombruna” (84). En esta misma línea puede entenderse el episodio en el que Guillermo conversa con la fotógrafa de una revista de desnudos masculinos, quien desea que ella “sea la única mujer de mi colección” (125) o las insinuaciones sobre la relación lésbica que mantiene con Ruth: “tu mamá me hizo olvidar las penas y llevo quince años manteniendo vivo ese viejo amor” (109).

Me he referido ya a la teoría foucaultiana que propone que lo que se entiende como una verdad natural, es en realidad producto del discurso. El filósofo francés se detiene, sobre todo, en la fabricación de la manera de entender y vivir la sexualidad, resultado de “una gran red superficial donde la estimulación de los cuerpos, la intensificación de los placeres, la incitación al discurso, la formación de conocimientos (...) se encadenan unos con otros según grandes estrategias de saber y poder” (1998: 63). Las sociedades enteras están ordenadas en consonancia a las verdades difundidas en el discurso hegemónico, de modo que condicionan a sus miembros, penetran subjetividades. Esta situación recibe el nombre de biopoder, un control sobre los cuerpos que se caracteriza por “calificar, mediar, apreciar y jerarquizar, más que manifestarse en su brillo asesino” (86). Se determina, se *nombra* lo que es cierto, correcto o natural desde diversos puntos de poder, como pueden serlo “el examen médico, la investigación psiquiátrica, el informe pedagógico y los controles familiares” (29), cuya autoridad deriva de la legitimidad social que reciben, y no de la coerción. Estos parámetros definen la manera en la que los sujetos serán entendidos y juzgados. Sin embargo, aún existirán transgresores, seres que, por no ajustarse a la normativa establecida y naturalizada, serán percibidos como no humanos, monstruosos en tanto representan “no solo una violación a las leyes de la sociedad, sino también a las leyes de la naturaleza” (Foucault 2007: 62). Evidentemente, esta distinción entre ley social y natural es también un artificio.

Ahora bien, tal como afirma Judith Butler, una de estas supuestas “leyes de la naturaleza” creadas en el discurso es “la hipótesis de un sistema binario de géneros [que] sostiene de manera

implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja el sexo” (2007: 55). Claudia supone un desafío a esta certeza, pues el hecho de que el cuerpo representado de una mujer pueda asumir conductas tanto masculinas como femeninas pone en evidencia la inexistencia de esencias definitivas. Esto es particularmente interesante si se toma en cuenta que para Fuentes sí existen características inherentes al hombre y a la mujer. En *Tiempo Mexicano* (1978), el autor manifiesta suscribir los postulados que su maestro expone en *El laberinto de la Soledad* (1998), al emplear la misma terminología en torno a la masculinidad. Este texto, según señala Martha Lamas, estudiosa de la obra de Paz, no escapa de la “fatalidad anatómica” (2022: 781), es decir, de la idea de que el cuerpo determina de manera innegociable el comportamiento genérico. Así, puede leerse que el hombre se caracteriza por ser “agresivo, activo y cerrado; el chingón (...) el que abre” (1998: 32); mientras que la mujer es “La chingada (...) pura pasividad, inerme ante el exterior”. Sobre esto, debe tenerse en cuenta que el verbo “chingar” es entendido por ambos autores en un sentido amplio. No se refiere exclusivamente a la violación sexual, sino a cualquier acto de violencia y dominación, que “raje”, que perjudique al otro. Asimismo, puede leerse en *El laberinto* que la “rajada” en la mujer “es constitucional y radica en su sexo” (1998: 10), ella es percibida siempre como lo vulnerado. Este imaginario está claramente representado en el siguiente diálogo, que Guillermo escucha en un café del centro de la ciudad. Esta intervención bien puede entenderse como una muestra significativa de la manera en la que la clasificación genérica opera en el colectivo representado:

...Oye Nacho ¿ya sabes de la vieja que quería ser como la Constitución para que la violaran a cada rato? Ah Chihuahua. Ahorita me acuerdo de otro (...) El derecho de pernada, ¿qué tal? Entonces sí se sabía vivir. Ahora hasta hay que pedirles permiso y luego se quejan de que uno les haga el favor, viejas desgraciadas... (Fuentes 1967:115)

Se trata de dos interlocutores que, en tono humorístico, asumen el rol de chingadores y designan a la mujer el rol de chingada. Claudia se rebela ante este rol asignado, pues señala que “no ha nacido un hombre al que no pueda despreciar, un solo macho de barro que no se me haya rajado” (130). Ella es la que abre, la que raja a los hombres, la que “devora (...) y castra” (26). Sobre esto, basta con recordar el destino de todos sus amantes: el padre de Guillermo, humillado y abandonado, cuya existencia

queda reducida a “un mal remedio de una vida patriarcal” (52) o el cura Gombrowicz, devenido en trabajador sexual, función tradicionalmente atribuida a las mujeres; por no mencionar a tantos otros co protagonistas que terminaron convertidos en un “monigote” (175), pasivos.

Así, Claudia representa una contradicción irreconciliable con el discurso imperante, que sostiene la continuidad entre sexo y género. Se trata de un cuerpo de mujer que puede asumir indistintamente conductas masculinas o femeninas. Esto la deshumaniza, ya que según Judith Butler “la marca de género está para que los cuerpos puedan considerarse cuerpos humanos” (2007: 225). Si el sistema patriarcal binario funciona a partir de oposiciones mutuamente excluyentes, es decir, “las mujeres son lo negativo de los hombres, la carencia frente a la cual se distingue la identidad masculina” (60), el individuo que reúna ambas orientaciones atrofia el sistema, expone las fisuras del régimen cultural y sale de lo humano, deviene en el monstruo foucaultiano.

Ahora bien, esta monstruosidad es contagiosa. Recuérdese que Claudia, en su rol de chingadora, no es menos atractiva para los hombres. Su público, pese a estar inmerso en un sistema en el que diálogos como el anterior son frecuentes, tiene sus paredes “cubiertas con estampas y recortes de revistas fijados con tachuelas (...) Claudia Nervo” (Fuentes 1967: 55). Es más, es admisible que buena parte del atractivo de la estrella radique en la contradicción a la asignación genérica, pues sus amantes “caen de rodillas. ¡Devórame!, gritan” (36), la incitan a asumir la función activa. Según Beteta Martín, estudiosa de la iconografía de mujeres transgresoras, el atractivo de personajes como Claudia radica precisamente en la transgresión. Desde una lectura freudiana, la autora propone que son ominosos: tenebrosos y terribles, porque representan un anhelo permanente en la psique, pero que se encuentra reprimido tras la asimilación de las leyes culturales (2016: 47). Entonces, la Nervo pone en evidencia que en los demás sujetos del universo narrativo pervive oculto, más allá de la normativa aprehendida, el deseo sexual sin restricción genérica, construido durante la socialización. Así, ella no solo es una mujer que “chinga”, sino que orilla a los hombres a convertirse en chingados. Los vuelve también monstruosos, pues los lleva a infringir la ley cultural naturalizada.

La mejor prueba de la nocividad del personaje, de su resistencia a ser esencializada por el género, es la relación que mantiene con su hijo, Guillermo. Como ya he mencionado, el gran sufrimiento de Mito es que la estrella se negó a ser una madre-esposa, es decir, “vivir de acuerdo con las normas que expresan su ser- para y de- otros (...) tener relaciones de servidumbre voluntaria” (Lagarde 2011: 363). Él le recrimina que su infancia no haya sido como la de todos los demás, en un hogar patriarcalmente constituido, con un padre que ocupe la posición de autoridad, y una madre circunscrita al espacio doméstico. En cambio, ella humilló, “rajó” al padre con su abandono, y al hijo lo envió lejos apenas tuvo la oportunidad, lo que implica que no cumplió apropiadamente su rol de “defensora y custodia del orden imperante en la sociedad y en la cultura” (377). Si, como sostiene Judith Butler, el género es performativo, es decir, que es el resultado de “una actuación reiterada, la cual radica en volver a efectuar y experimentar una serie de significados ya determinados socialmente” (2007: 274), el hecho de que Claudia no haya representado correctamente su feminidad en relación al hijo ha terminado por convertirlo a él también en un monstruo: Guillermo se presenta desde un principio como una persona enfermiza, obsesiva e incapaz de insertarse en el universo social de la forma en la que la clasificación genérica lo exige. Él es pura pasividad, dependiente de Claudia en el plano económico y emocional. Es lo inverso al “chingón. El que abre” (Paz 1992: 32), pues le es casi imposible tener relaciones sexuales con mujeres, como le deja claro a Bela con su “! No te me acerques! ¡Ofrecida!” (Fuentes 1967: 70). Tampoco sabe ejercer violencia o, al menos, defenderse de los otros, como demuestran sus experiencias de la infancia, como víctima usual del acoso de sus compañeros. Por lo tanto, la estrella, en su rechazo a performar la feminidad mediante la consagración de su vida al hijo, falló en la misión materna de educarlo en las normativas sociales de la clasificación genérica. Así, Guillermo es un hombre que no es masculino y, en consecuencia, rompe la ley natural, es un monstruo.

A partir de todo lo anterior, es posible afirmar que Claudia es una representación de la mujer monstruosa. Esto debido a su carácter indeterminado, imposible de ser fijado bajo una sola esencia: la estrella oscila entre la masculinidad y la feminidad, sin restringirse a ninguna. Así, en ella no existe

una verdad absoluta o definitiva, sino que es puros actos dispersos e ininteligibles desde la lógica binaria genérica. Esta indeterminación, imperdonable en las mujeres en tanto objetos de la narrativa patriarcal hegemónica, es la que la convierte en nociva y, por lo tanto, funcional al discurso de Fuentes, que pretende dar cuenta de una experiencia nacional negativa precisamente por el mismo motivo: por la imposibilidad de captar esencias más allá de la apariencia. La realidad mexicana, lo mismo que Claudia, no ha podido ser comprendida, asida en el discurso<sup>26</sup>. Así, la Nervo representa la fatalidad de la máscara y, en este sentido, funciona como madre mítica nacional.



---

<sup>26</sup> Como ya se vio, Fuentes critica que no exista correspondencia entre la nación presentada en el discurso y las dinámicas nacionales reales, marcadas por la desigualdad y la dependencia. El autor pretende, con su irrupción en el ensayo de identidad nacional, dar solución a este problema, es decir, asir México en el discurso. Sin embargo, a partir de los postulados de Anderson, se sabe ahora que toda propuesta esencializante será siempre un producto, determinado por visiones e intereses particulares (1993: 21).

## Conclusiones

En la presente tesis analicé la novela *Zona Sagrada*, publicada en 1967 por el escritor Carlos Fuentes. La temática del estudio fue el personaje de Claudia como una reelaboración de la figura mítica. A partir de la conceptualización del mito que propone Carl Jung y que desarrolla Mircea Eliade, estudié la manera en la que Claudia Nervo desempeña las mismas funciones atribuidas a los protagonistas de los relatos míticos, pero en un contexto distinto: el México de mediados del siglo XX. Así, me enfoqué en tres aspectos del personaje: la relación que establece con la estructura materna arquetípica, el impacto social que tiene en tanto estrella de cine y el significado y función que adquiere en relación a su espacio- tiempo.

En el primer capítulo analicé al personaje de Claudia como representación del arquetipo materno, desarrollado por Jung. Siguiendo su propuesta teórica, estudié a este personaje refiriéndome a su forma, la estructura universal de la imagen psíquica; y a su contenido, las particularidades que adquiere a partir de la cultura en la que se produce. Así, en el primer subcapítulo examiné las afinidades del personaje con las características y sentidos que desde la psicología analítica se le han atribuido al arquetipo materno: fluctuante entre el goce y el dolor. En el segundo subcapítulo, me detuve en las relaciones intertextuales que pueden identificarse entre Claudia y otros personajes maternos arquetípicos de la cultura mexicana: Malinche y Coatlicue.

En el segundo capítulo analicé al personaje de Claudia como estrella de cine y, por lo tanto, como figura mítica contemporánea. En él, estudié la manera en la que Claudia desempeña las mismas funciones que Mircea Eliade y los continuadores de sus postulados le atribuyen a los personajes míticos, seres sobrenaturales a partir de cuyas hazañas se puede entender el mundo. En el primer subcapítulo examiné los relatos cinematográficos como productores de las nuevas narrativas dadoras de sentido en el siglo XX, y como condicionantes de las formas de entender el espacio y el tiempo del espectador. En el segundo subcapítulo me detuve, a partir de los postulados de Edgar Morín, en la naturaleza de la estrella de cine y la relación que establece con su audiencia. Este vínculo oscila entre

la divinización, que la convierte en un ser percibido como sobrenatural; y la proyección- identificación, que le permite, al mismo tiempo, fungir como modelo conductual.

En el tercer capítulo analicé al personaje de Claudia como representación de valores e ideas propias de su contexto de producción. Tal como sostiene Jung, los relatos mitológicos y sus figuras son resultado de la sociedad en la que se desarrollan, de modo que pueden ser entendidos como síntomas de los deseos, temores o fantasías de grupos humanos específicos. Entonces, al ser *Zona Sagrada* (1967) declaradamente un mito inventado por Fuentes, propuse analizar a Claudia como un símbolo de la visión que tiene el autor de la sociedad mexicana. En el primer subcapítulo revisé las características de esta visión, evidentemente condicionada por el ambiente intelectual de la época, además de detenerme en la manera alegórica (según la terminología propuesta por Jameson) en la que se manifiestan en la estrella de cine. En el segundo subcapítulo propuse un desmontaje de la representación desarrollada por Fuentes. Me detuve en la manera en la que en la que se apropia del cuerpo femenino y le atribuye un significado configurado según discursos e intereses específicos. Finalmente estudié, a partir de la teoría de género, el modo en el que, para dar cuenta de valores negativos, se construye a una mujer monstruosa desde el discurso patriarcal binario.

En suma, se propuso un estudio de la novela *Zona Sagrada* (1967) a partir de campos teóricos afines, dentro de los que destacan la psicología analítica, el psicoanálisis, la teoría cinematográfica y los estudios de género. Este análisis me permitió llegar a la conclusión de que el personaje de Claudia Nervo, tanto por su caracterización, como por las relaciones intra y extratextuales que establece, funciona como las figuras míticas. Al igual que ellas, esta estrella de cine es la representación de una imagen universal, que conmueve e impacta la vida de su público y que, al mismo tiempo, es producto de este.

## Bibliografía

- AHMED, Sara  
2015 *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.
- ANDERSON, Benedict  
1993 *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ARIAS URRUTIA, Angel  
2002 *Cruzados de novela: las novelas de la Guerra Cristera*. Navarra: Universidad de Navarra.
- ARMSTRONG, Nancy  
1991 *Deseo y ficción doméstica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ARENDT, Sara  
2009 *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- AYALA, Jorge  
2019 *La ñerez del cine mexicano*. México: UNAM.
- BAZIN, André  
1990 *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones RIALP.
- BEAUVOIR, Simone  
1972 *El segundo sexo*. Ed., prólogo y notas de Teresa López Pardina. Buenos Aires: Ediciones Siglo veinte.
- BETETA MARTÍN, Yolanda  
2016 *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la modernidad desde la perspectiva de la antropología*. Tesis de doctorado en Antropología cultural. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Programa de doctorado interdepartamental.
- BIRHÄUSER- OERI, Sibylle  
2011 *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles*. Madrid: Turner.
- BOURDIEU, Pierre  
2002 *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Montessor.  
2000 *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- CAMPBELL, Joseph  
2017 *El poder de los mitos*. Madrid: Capitán Swing.
- CHEMRIS, Crystal

2012 “The Baroque and Carlos Fuente’s Zona Sagrada”. *INTI: Revista de literatura hispánica* 75: 46- 57.

COLAIZZI, Giulia

2001 “El acto cinematográfico. Género y texto filmico”. *Lectora: revista de dones i textualitat* 7: 1-4.

CONDE ORTEGA, Francisco

1993 *Carlos Fuentes. 40 años de escritor*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

DYER, Richard

1998 *Stars*. Londres: British Film Institute.

DURÁN, Gloria

1976 *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. México: UNAM.

ELIADE, Mircea

1985 *Lo Sagrado y lo Profano*. Ed., prólogo y notas de Luis Gil. Madrid: Guadarrama.

1991 *Mito y realidad*. Ed., prólogo y notas de Luis Gil. Barcelona: Editorial Labor.

FLORES, Silvana

2015 “Las producciones Calderón y su efecto en la región latinoamericana”. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte* 3: 3-16.

FOUCAULT, Michel

1968 *Las palabras y las cosas*. Ed., prólogo y notas de Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

1998 *Historia de la sexualidad*. Ed., prólogo y notas de Juan Almela. Madrid: Siglo veintiuno.

2007 *Los Anormales. Curso en el Collège de France*. Ed., prólogo y notas de Francois Ewald. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

FREUD, Sigmund

1992 *Obras Completas XVIII*. Ed., prólogo y notas de James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.

FUENTES, Carlos

1967 *Zona Sagrada*. México: Siglo XXI.

1978 *Tiempo Mexicano*. Tabasco: Editorial Joaquín Mortiz.

1990 *Valiente Mundo Nuevo*. México: Fondo de Cultura Económica.

1994 “Malinche, Marina o Malitzin. La triple vertiente de la identidad latinoamericana”. *Agenda latinoamericana* 7: 64-65.

GARCÍA MONSIVAIS, Blanca

1995 *El ensayo mexicano en el siglo XX: Reyes, Novo, Paz: desarrollo, direcciones y formas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

GAUDREAULT, André y Francois JOST

1995 *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.

GENETTE, Gérard

1989a *Palimpsestos*. Ed., y notas de Celia Fernandez Prieto. Madrid: Taurus.

1989b *Figuras III*. Ed., notas y prólogo de Carlos Manzano. Madrid: Editorial Lumen.

GILBERT, Sandra y Susan GUBAR

1998 *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Ed., y notas de Carmen Martínez. Madrid: Ediciones Cátedra.

GUTIERREZ CHONG, Natividad

2000 "Mujeres Patria- Nación. México: 1820-1920". *La Ventana. Revista de estudios de género* 12: 200- 216.

HARSS, Luis.

1966 *Los Nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

HELLERMAN, Kasey

1974 "The Coatlicue- Malinche Conflict: A Mother and Son Identity Crisis in the Writings of Carlos Fuentes". *American Association of Teachers of Spanish and Portuguese* 4: 68- 875.

JAMESON, Frederic

2011 "La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional". *Revista de Humanidades* 23: 163-193.

JUNG, Carl

1998 *Símbolos de transformación*. Ed., prólogo y notas de Enrique Butelman. Barcelona: Paidós.

2003 *Arquetipos e inconscientes colectivos*. Ed., prólogo y notas de Miguel Murnis. Barcelona: Paidós.

LACAN, Jacques

1981 *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1*. Ed., prólogo y notas de Alain Miller. Buenos Aires: Paidós.

2009 *Escritos I*. Ed., y notas de Juan Nasio. México: Siglo XXI

2013 *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7*. Ed., prólogo y notas de Alain Miller. Buenos Aires: Paidós.

LAGARDE, Marcela

2011 *Los cautiverios de las mujeres*. Madrid: Horas y Horas la Editorial Feminista.

LEÓN FRÍAS, Isaac

2019 *Más allá de las lágrimas. Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

LEVINE, Suzanne

1974 “Zona Sagrada: una lectura mítica”. *Revista Iberoamericana* 89: 615-628.

LOPÉZ JIMÉNEZ, Erika.

2012 *Tres representaciones de Coatlicue en el siglo XX. La ambivalencia de la espiritualidad*. Tesis de Licenciatura en Letras Mexicanas. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. Consulta: 3 de noviembre de 2022.

<http://132.248.9.195/ptd2013/febrero/0689427/0689427.pdf>

MARTIN, Marcel

2002 *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa.

MORIN, EDGAR

2001 *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.

1972 *Les Stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.

NKRUMAH, Kwame

1966 *Neocolonialismo. La última etapa del imperialismo*. México: Siglo veintiuno.

ORDIZ VASQUEZ, Francisco.

1987 *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. León: Universidad de León.

1992 “Carlos Fuentes y la identidad de México”. *Revista Iberoamericana* 159: 527-538.

PAZ, Octavio.

1998 *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

POLLAROLO, Giovanna

2012 *Los guiones del 'Ciclo Hollywoodense' de Manuel Puig: Copias, reescrituras y apropiaciones*. Tesis doctoral. Ottawa: Universidad de Ottawa, Facultad de estudios de posgrado y posdoctorado.

RAMOS, Samuel

2001 *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Colección Austral.

RODRIGUEZ LEDESMA, Xavier

2001 *Escritores y poder. La dualidad republicana en México, 1968-1994*. México: UPN.

RUIZ, Belén

2021 “Ricard Carbonell i Saurí (2019). La mirada prohibida. El plano subjetivo en el cine. Reseña”. *Fotocine. Revista científica de cine y fotografía* 22: 482- 485.

SOLARES, Martin

1993 “La continuidad cultural mexicana. Entrevista a Carlos Fuentes”. En *Renglones*. Sin fecha.

SOLARES, Blanca

2007 *Madre Terrible. La Diosa en la religión del México Antiguo*. Barcelona: Anthropos,

SOMMER, Doris.

2004 *Ficciones fundacionales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

SPINOSO ARCOCHA, Rosa.

2022 *La llorona y la Malinche: Mujeres y mitos femeninos de México*. Guadalajara: Culagos Ediciones.

STACEY, Jackie

1999 “Feminine fascinations: forms of identification in star- audience relations”. En THORNHAM, Sue (editora). *Feminist Film Theory: A Reader*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 196-209.

STAM, Robert

2001 *Teorías del cine: una introducción*. Ed., prólogo y notas de Carlos Roche. Barcelona: Paidós.

TUÑÓN, Julia

2013 “Cuerpos femeninos, cuerpos de la patria”. *Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 84: 1-20.