



Carlos Fuentes entre Maupassant y Cortázar (pasando por
Borges):
"Chac Mool" y el relato como montaje

Carlos Campa Marcé

Universidad de Valencia
carlos.campa@uv.es

Resumen: El objeto de esta nota es indicar los posibles influjos que tuvo en cuenta Carlos Fuentes a la hora de componer su cuento "Chac Mool", así como el tipo de poética que esta concepción del relato como montaje revela: una poética basada en el ecumenismo de la tradición
Palabras clave: Carlos Fuentes - influencia - crítica de fuentes - Borges - Maupassant - Cortázar - montaje - Literatura comparada

Abstract: The purpose of this note is to examine the possible sources of Carlos Fuentes's short story "Chac Mool", as well as the peculiar poetics that underlies his conception of the narrative as montage, a poetics based on the ecumenism of tradition.
Key-words: Carlos Fuentes - influence - source criticism - Borges - Maupassant - Cortázar - montage - Comparative Literature

La tarea de representación reviste, pues, en Ribalta el carácter de un montaje. Exagerando un poco, se podría incluso afirmar que Bruno tiene una visión dureriana en un cuadro rafaesco. Victor L. Stoichita: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*.

"Chac Mool", que pertenece al primer libro de Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (1954), es un relato que goza de gran consideración: no sólo que el propio Fuentes lo estimara como "el mejor cuento del volumen" (Harss, 349) y que señalara que estaba recogido en la *Antología del cuento mexicano*, sino que también fue el seleccionado de ese primer volumen para la colección de narraciones de Fuentes *Cuerpos y ofrendas*. A su vez daba título a otra colección de relatos cortos del autor que publicó Salvat, prologada por José Donoso: *Chac Mool y otros cuentos*.

Ahora bien, el general reconocimiento de que se trata de uno de los mejores relatos del autor no va acompañado por una paralela atención crítica. En muchos de los estudios sobre el autor se lo despacha brevemente con alguna alusión a la pervivencia del pasado prehispánico en el México actual, y poco más.

Son contados los artículos o capítulos de libro que se le consagran monográficamente (como por ejemplo el capítulo un tanto escolar, pero no por ello carente de interés, que le dedica Georgina García Gutiérrez en *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*).

García Gutiérrez, como muchos otros autores, acepta a pie juntillas la versión que sobre el origen del cuento proporcionó el propio Fuentes y que se recoge en el libro de Harss *Los nuestros*:

"Se llama "Chac Mool", en honor al dios de la lluvia del panteón azteca [sic] [1], cuyos poderes no parecen haber disminuido con la civilización moderna. Eso se vio claramente en 1952 cuando una imagen del dios fue embarcada para una excursión por Europa como parte de una exposición de arte mexicano y desencadenó tormentas en alta mar y lluvias por todo el continente.

"Se hizo famoso el hecho, y por ejemplo campesinos de ciertos valles de España donde nunca había llovido mandaban unas cuantas pesetas por correo al Palais de Chaillot, que ponían en el estómago de Chac Mool, y llovía en ese valle después de cincuenta años. Cruzó el Canal de la Mancha en medio de tempestades que nunca se han visto... Ese fue el origen del cuento." (349)

Ya sabemos que las declaraciones de los autores sobre sus obras hay que tomarlas con pinzas, pues muchas veces ocultan más de lo que revelan. En cambio, son muy dados a hacer revelaciones entre líneas de los propios textos. Este es el principio de que partiremos y propondremos otro posible origen del cuento: uno que tiene que ver más con influjos literarios y atención a la tradición, y que nos va a revelar uno de los mecanismos habituales de composición de nuestro autor: el montaje.

Si dirigimos ahora nuestra mirada hacia el texto objeto de examen, y aceptamos su estructura fundamentada en tres componentes básicos (el *relato* de un narrador, amigo del protagonista Filiberto, que articula la narración e intenta esclarecer los motivos de los trastornos de comportamiento y misteriosa muerte de su amigo; la voz de Filiberto, que aparece en forma de *diario* escrito que el narrador encuentra en un cartapacio del difunto y nos va introduciendo selectivamente; por último, una *escena* final en que se produce un brevísimo *diálogo* entre el narrador y un indio que habita la casa que perteneció al fallecido), habremos de

reconocer que lo más sorprendente del cuento es su final: el momento en que el narrador, que transporta el cadáver de Filiberto hacia la que fue su morada, se encuentra con un extrañísimo indio que le abre, y con el que intercambia el diálogo que cierra el texto:

"— Perdone..., no sabía que Filiberto hubiera..."

— No importa. Lo sé todo. Dígales a los hombres que lleven el cadáver al sótano."

Y es sorprendente porque el autor utiliza la técnica de engaño-desengaño. Hasta ese momento creíamos que nos encontrábamos ante un *relato de terror psicológico* (y es la tesis que pocas líneas antes sostiene el narrador, la de la "locura" de su amigo) y de repente nos encontramos con que se trata de un *cuento fantástico*, en el que el antiguo dios maya de la lluvia y el trueno {2}, Chac Mool, ha recobrado la vida y ha movido los hilos que han conducido a la muerte de Filiberto en el mar de Acapulco (en el agua, el medio que domina ese dios). También en ese momento se nos hace claro que se trata de una muerte provocada por el dios y no de un posible suicidio del personaje por causa de la degradación de su vida.

Es decir, que en la escena final la sorpresa proviene de un cambio en las expectativas del lector, producido por un brusco reconocimiento del género de relato que está leyendo, que contradice el tipo de lectura e interpretación que estaba siguiendo: esto es, se produce una derivación de lo psicológico a lo fantástico. O dicho con otras palabras: creeríamos estar leyendo "El Horla" y nos damos cuenta de que estábamos leyendo "Casa tomada".

Pues son estas fuentes, según pensamos, los ingredientes fundamentales del magnífico montaje literario que constituye "Chac Mool", como intentaremos explicar a continuación.

¿Qué toma el relato de Fuentes del cuento de Maupassant? Varias cosas: esencialmente la narración en forma de *diario* de un proceso de trastorno de la personalidad, en el que asistimos paso a paso a la entrada en la locura del protagonista debido a una misteriosa presencia -locura incuestionable en el personaje de Maupassant; aparente en Filiberto (pues el desenlace contradice esta hipótesis). De la misma manera el relato de Maupassant termina con el personaje al borde del suicidio, pues no puede soportar la permanente irrupción del *otro* en su vida; en el relato de Fuentes algunos indicios apuntan a un suicidio del protagonista, pero en la escena final nos damos cuenta de que la muerte de Filiberto ha sido causada por el dios.

Esto es lo esencial del influjo en cuanto al contenido y la forma. Pero hay otros detalles en el relato que también apuntan a "El Horla". El hecho de que el diario comience con una anotación optimista, que no tardará en torcerse, ocurre en los dos relatos. Otro detalle sería en nuestro cuento la anécdota del agua pintada de rojo en el garrafón de la oficina ("garrafón" que luego retoma el protagonista en la dramática entrada del 25 de agosto): creo que es un guiño literario referido al agua que desaparece en la "carafe" del personaje de Maupassant, y que será el hecho que desencadene su locura.

Pertrechado con el conocimiento del célebre relato de horror francés, el lector imagina que la irrupción de Chac Mool en la vida de Filiberto no es sino un delirio fruto de su imaginación enferma, hipótesis que comparte con el narrador de la historia.

Pero entonces se produce la escena final en que el narrador se encuentra con Chac Mool convertido en un indio grotesco que ocupa la casa de Filiberto, y, como decíamos antes, todas nuestras expectativas cambian. No se trata de un relato en clave psicológica, sino de un relato fantástico. No estábamos leyendo "El Horla", sino "Casa tomada".

El célebre cuento de Cortázar se publicó en *Bestiario*, en 1951, tres años antes que el libro de Fuentes, lo que hace más que posible que éste lo conociera. ¿Qué toma, a su vez, Fuentes del cuento de Cortázar? Esencialmente el motivo de una *presencia* que se va apoderando del espacio del protagonista (los hermanos protagonistas en el cuento del argentino) y que finalmente lo desaloja. Hay otros detalles que también remiten a "Casa tomada": el caserón viejo y grande, herencia familiar, donde se produce el proceso de apropiación del espacio; los ruidos misteriosos, que son la primera señal de la extraña presencia; el abandono del hogar. Ahora bien, en "Casa tomada" la presencia es misteriosa -nunca se la llega a ver, sólo a oír-, y más simbólica que fantástica, lo que hace de él un cuento de raigambre kafkiana, que se podría leer perfectamente en clave política, como ha sido leído en muchas ocasiones (penetración del peronismo en Argentina). En el de Fuentes la presencia de Chac Mool es manifiesta, misteriosa y concreta al tiempo, lo que le da al cuento una dimensión más fantástica que simbólica (el ídolo que encarna), aunque no se excluya lo simbólico (la amenazadora pervivencia del pasado prehispánico en el México contemporáneo).

Lo que estamos proponiendo es que el magnífico cuento de Fuentes es, en gran medida, aunque no sólo eso, el producto de un muy sagaz montaje compositivo, que utiliza como elementos dos poderosísimas narraciones (una ya clásica en el momento de creación del relato -la de Maupassant-; y otra muy reciente, pero llamada a convertirse en un clásico de la cuentística moderna -la de Cortázar).

Hay otro posible influjo, de tipo visual, que desempeña un papel más pequeño, pero no carente de interés: nos referimos al film *The Mummy* (Karl Freund, 1932), en el que una momia del antiguo Egipto recobra la vida en pos de un milenarismo amor (su antigua amada se ha reencarnado) y siembra su búsqueda de muertes y desastres. El elemento que incorpora el film, y que no figuraba en ninguno de los dos relatos señalados como fuentes, es el de la concreción de la presencia destructora. En efecto, ni más ni menos que Boris Karloff, con su aplastante presencia, da vida en el film a la momia que retorna a la vida. También en el cuento de Fuentes Chac Mool es una presencia concreta, en tres momentos: como estatua de piedra inerte, como estatua que cobra vida y como indio grotesco en la escena final. [3]

En los párrafos que siguen se comprenderá que no es muy descabellado proponer ejemplos cinematográficos como motivos de inspiración para un escritor como el mexicano.

Con el fin de justificar nuestra aproximación nos vamos a detener un poco en el concepto de montaje de Fuentes, así como en ciertas intertextualidades que el relato presenta.

En su libro escrito en inglés, *Myself with others* (1981), Fuentes dedica un ensayo, "How I wrote one of my books", a comentar la génesis de su relato "Aura". Texto en gran medida juguetón y desenfadado, lo que resulta curioso es cómo Fuentes evoca la multilateral génesis de su *nouvelle*: entre los influjos que están en su origen refiere tanto un encuentro en París con una mujer a la que conoció de niña en México, como conversaciones con Buñuel a propósito de Quevedo y su "Amor constante más allá de la muerte", el cuadro *La balsa de la Medusa* de Géricault, una película de Mizoguchi (*Cuentos de la luna pálida de agosto*), una serie de relatos (desde el que dio origen al film recién nombrado hasta *Los papeles de Aspern*, de Henry James), un encuentro con María Callas y el recuerdo de cómo cantó *La Traviata* veinte años atrás, una relectura de *La dama de las camelias*, el mito de Circe y otras historias en torno a secretos de viejas señoras.

Por más que la manera de citar esconde tanto cuanto revela (creemos que el influjo de la novela de James es más importante de lo que da a entender su referencia al paso dentro de la gran enumeración, y también que un film como el ya citado *The Mummy* puede estar tan presente en la gestación de "Aura" como el de Mizoguchi), lo que nos parece muy interesante es cómo Fuentes explicita su mecanismo de composición a través del montaje de muy diversos influjos. Ni que decir tiene que muchos de ellos, estrictamente privados (encuentros con personas, conversaciones...), son inaccesibles para el estudioso de la obra, pero los otros, aquellos que se basan en obras literarias o artísticas, sí que pueden ser rastreados e identificados.

Esto es lo que hemos pretendido llevar a cabo en este ensayo. Pero es que además, hay otras claves, de tipo intertextual, en el relato que nos conducen al mismo tipo de lectura que estamos haciendo.

En la ya mencionada dramática entrada del 25 de agosto del diario de Filiberto, aquella que "parecía escrita por otra persona" (el comienzo del trastorno, cuando Chac Mool se presenta en su habitación por primera vez), hay un breve pasaje que no podemos dejar de percibir como de filiación borgeana: "si un hombre atravesara el paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?...". Cualquier lector reconoce aquí el motivo de "La flor de Coleridge", que Borges había tratado en un ensayo de *Otras inquisiciones*, 1952. Y es cierto que el motivo coincide con una de las claves del cuento: la presencia de algo que viene de otro mundo u otro tiempo (y de paso nos anticipa el carácter fantástico del relato que no se nos hará evidente hasta la escena final).

Pero es que no termina aquí el juego intertextual con Borges (para las fechas de composición del cuento ya una de las devociones literarias de Fuentes, que lo descubrió en 1944, cuando vivió unos meses en Argentina). Unas líneas abajo, Filiberto, hablándonos del carácter de Chac Mool, apunta: "Él sabe de la inminencia del hecho estético". La frase no acaba de sonar bien, ni de significar claro, pero sus resonancias nos llevan a otro lugar borgeano. El final de "La muralla y los libros", fechado en 1950: "esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético." También el cierre del relato, en que se produce un breve -y clave- diálogo en estilo directo entre el narrador y Chac Mool, nos recuerda la manera en que Borges cierra "La casa de Asterión" (1949) con otro breve -y clave- diálogo en estilo directo, en que Teseo le da cuenta a Ariadna de la pasividad ante la muerte del Minotauro.

La insistencia en Borges nos lleva a repasar con más detalle esos textos, y es entonces cuando encontramos, en "La flor de Coleridge", profundas claves de la manera de componer de Fuentes. En este ensayo Borges estudia el desarrollo literario de una idea (el objeto o ser que viaja en el tiempo) en tres textos (la nota de Coleridge que ha citado Filiberto literalmente; *The time machine*, de H. G. Wells; y *The sense of the past*, de Henry James). La conclusión a la que llega, en cuanto a las filiaciones posibles, es que Wells probablemente desconocía el texto de Coleridge, mientras que James conocía y admiraba el de Wells. "Claro está que, si es válida la doctrina de que todos los autores son un autor [ha citado previamente textos de Valéry, Emerson y Shelley, que defienden esta idea], tales hechos son insignificantes. [...] Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos. George Moore y James Joyce han incorporado en sus obras páginas y sentencias ajenas; Oscar Wilde solía regalar argumentos para que otros los ejecutaran; ambas conductas, aunque superficialmente contrarias, pueden evidenciar un mismo sentido del arte. Un sentido ecuménico, impersonal... Otro testigo de la unidad profunda del Verbo, otro negador de los límites del sujeto, fue el insigne Ben Jonson, que empeñado en la tarea de formular su testamento literario y los dictámenes

propicios o adversos que sus contemporáneos le merecían, se redujo a ensamblar fragmentos de Séneca, de Quintiliano, de Justo Lipsio, de Vives, de Erasmo, de Maquiavelo, de Bacon y de los dos Escalígeros."

Decíamos pues, que el ensayo de Borges "La flor de Coleridge", es clave para el cuento que estudiamos, no sólo por el hecho de que trata (algo o alguien que viene de otro tiempo), sino por la poética que defiende: el ecumenismo de la tradición, que tiene mucho que ver con el uso del montaje que Fuentes realiza tanto en éste como en otros textos suyos.

No creemos necesario insistir en el concepto de la literatura como tradición que defiende Fuentes (apego a la tradición que no excluye, sino todo lo contrario, la revitalización innovadora de ella, como defenderían sus maestros Reyes, Borges, Paz). Sirvan sólo unas citas tomadas del ensayo "How I started to write", de su libro en inglés anteriormente mencionado: "the intellectual tradition of the whole world was ours [de los latinoamericanos] by birthright" (19); "culture consists of connections" (21); o esa que repite como una divisa, y que aprendió de Alfonso Reyes: "there is no creation without tradition" (19 y 27).

Termina su texto de la siguiente manera: "Neruda, Reyes, Paz; Washington, Santiago de Chile, Buenos Aires, Mexico City, Paris, Geneva; Cervantes, Balzac, Rimbaud, Thomas Mann: only with all the shared languages, those of my places and friends and masters, was I able to approach the fire of literature and ask it for a few sparks." (27) Lo que no es sino otra defensa en regla de esa concepción ecuménica de la creación artística que Fuentes sostiene

Nuestro cuento es rico también por múltiples aspectos en los que aquí no hemos entrado, ni lo vamos a hacer. Nos hemos limitado a analizar cuestiones de influjos y técnicas compositivas.

Si alguien acusara a Carlos Fuentes de haber saqueado otros textos para la composición de "Chac Mool", le respondería sin duda: "Si un hombre atravesara el paraíso de la literatura en un sueño, y le dieran una chispa como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa chispa en su mano, y la incorporara en sus creaciones, ¿entonces, qué?..."

Notas:

[1] Es evidente que, desde un punto de vista etnológico, Carlos Fuentes manejaba, por la fecha en que compuso el cuento, una idea bastante vaga de Chac Mool: ni es una divinidad azteca, pues es una misteriosa estatua maya -de índole sacrificial probablemente- de origen tolteca; ni es tampoco la divinidad -maya- de la lluvia, que es otra, y responde al nombre de Chaak, con la que no debe ser confundida. Asumiremos en lo que sigue que se trata de *una divinidad maya de la lluvia y el trueno*, pues así se nos presenta en el relato.

[2] Cfr. nota 1.

[3] La idea del retorno de los dioses también está en el film: Al comienzo del film aparece una imagen del pergamino de Toth, que reza: "This is the Scroll of Thoth ./ Herein are set down the magic words by which Isis raised Osiris from the dead. / Oh! Amon-Ra - Oh! God of gods - Death is but the doorway to new life - We live today - we shall live again - In many forms we shall return - Oh, mighty one". Traducimos: "Este es el rollo de Thoth / Aquí se encuentran las palabras mágicas con que Isis levantó a Osiris de la muerte. / Oh! Amón-Ra. Oh! Dios de dioses. La muerte es la puerta de entrada en una nueva vida. Vivimos hoy y volveremos a vivir. Volveremos de muchas formas. Oh, todopoderoso."

Bibliografía consultada

AA.VV (1988): *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Playor, Madrid.

Acker, Bertie (1984): *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes*, Playor, Madrid.

Borges, Jorge Luis (1992): *Obras completas*, t. 2, Círculo de Lectores.

Filer, Malva (1984): "Los mitos indígenas en la obra de C. F.", en Revista Iberoamericana, nº 127, abril-junio.

Fuentes, Carlos (1988, 1ª ed. 1981): *Myself with others*, Picador, London.

—— "La tradición literaria latinoamericana", en AA.VV (1988)

García Gutiérrez, Georgina (2000, 2ª ed.): *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*, El Colegio de México.

Harss, Luis (1977): *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires.

Ordiz Vázquez, Javier (2005, 2ª ed.): *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, Universidad de León.

Reeve, Richard (1973): "Los cuentos de C. F.: de la fantasía al neorrealismo", en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Ed. Castalia, Madrid.

© *Carlos Campa Marcé 2009*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo