



La “otra” casa tomada.
“Chac Mool” de C. Fuentes

Prof. Gustavo Martínez

Instituto de Profesores “Artigas” (I. P. A.)
Dpto. de Literatura Española
minaya07@adinet.com.uy

El propósito de este artículo es analizar “Chac Mool” empleando como trasfondo el aludido cuento de Cortázar, con el que comparte ciertas similitudes en su asunto, para a partir de ellas determinar por qué (designio creador) y cómo (técnica y estilo) ambos relatos se orientan en direcciones diferentes, que los insertan claramente a uno (“Casa tomada”) dentro de la línea neofantástica y al otro (“Chac Mool”) en la modalidad de lo maravilloso. La proximidad temporal de su publicación en libro (“Bestiario”, 1951, y “Los días enmascarados”, 1954) no hace otra cosa que resaltar, a nuestro modo de ver, cómo en la década del 50, y no sólo a través de estos autores por supuesto, se iban perfilando cada vez con mayor nitidez las dos modalidades antes mencionadas (iniciada respectivamente durante los años 40 por Borges en un caso y por Asturias y Carpentier en el otro), que habrían de convertirse con el paso del tiempo en tendencias fundamentales, aunque no únicas (no hay que olvidar, por ejemplo, el neo-realismo experimental de un Onetti, un Sábato o un Vargas Llosa entre otros) de la narrativa iberoamericana.

Bajo ningún concepto es nuestra intención llevar a cabo un estudio de fuentes e influencias ni encarar “Chac Mool” como respuesta o reacción a “Casa tomada”. Se trata simplemente de iluminar un texto a partir de otro.

I) Similitudes disímiles

Empecemos por las similitudes entre ambos relatos a las que antes aludíamos: una casa es tomada y su o sus ocupantes, según el caso, huyen asustados de ella. En ambos cuentos, los personajes son seres grises y débiles, incompetentes a todas luces para enfrentar aquello que los amenaza. También son solterones solitarios, con ningún (“Casa tomada”) o mínimos vínculos con los demás. En “Casa tomada”, sin duda, porque el que une a los protagonistas entre sí vuelve innecesario cualquier otro. Por algo son un “silencioso matrimonio de hermanos” [1]. En “Chac Mool”, porque como Filiberto no vive al margen del mundo (quizás porque carece de una hermana con quien “casarse”) ha logrado entablar al menos, y pese a su modo de ser, algunas relaciones, si bien nada íntimas ni profundas (Pepe y, sobre todo, el amigo de la oficina, que recoge su cadáver y lee su diario).

Sin embargo, de uno de los personajes cortazarianos, el anónimo hermano que narra el cuento, puede decirse que hace “incursiones” en el mundo, con el único fin de aprovisionarse de lana [2] que le permitirá a Irene seguir tejiendo la paz (de los sepulcros), sustancia de su ser y etimología de su nombre, con la que busca no sólo ocultar el frío vacío de la frustración, sino “abrigarse” de él. Filiberto, en cambio, se mueve en el mundo, trabaja en él, y tiene una trayectoria funcional tan límpida como la casa de los hermanos. Esta diferencia nos remite a otra: la situación socio-económica de los personajes la cual, a su vez, nos conducirá a las casas que habitan y al vínculo que mantienen con ellas, punto de contacto entre ambos relatos y de partida de nuestro análisis.

Si de algo no cabe duda, en un cuento donde casi todo es dudoso, es de la prosperidad ociosa en que viven (es un modo de decir) los hermanos de “Casa tomada”: “No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba” (pág. 11). Pertenecen, como se ha dicho, a una clase patricia terrateniente, ausentista y parásita, que ha perdido incluso hasta el contacto con la realidad (ni siquiera hace sentir presencia en sus propiedades ni se ocupa de administrar sus bienes). En este sentido, la casa representaría el mundo cerrado y autárquico del privilegio y de la mentalidad que él genera. Obviamente, la conducta de los hermanos es hiperbólica y apunta de este modo a resaltar, más que la inutilidad de una clase que a fuerza de tantas prebendas se ha vuelto autista [3], la vacuidad de

una existencia enquistada en el ego hipertrofiado (la casa) de una superioridad genealógica que los ha anulado como individuos.

Filiberto, por el contrario, tiene que trabajar para vivir y lo hace como funcionario público lo cual, tanto en la literatura como para la opinión general, suele ser un indicio indiscutible de mediocridad. Según comprobaremos más adelante, el dato no es menor. Por otra parte, el hecho de que Filiberto, a diferencia de los hermanos, esté inserto en el mundo no hará otra cosa que enfatizar un rasgo que, con las salvedades del caso, comparte con ellos: su incapacidad de construir una vida propia, de tener pareja o de haberla tenido (ni siquiera se le murió una María Esther), de fundar una familia, de engendrar...Al igual que los hermanos, Filiberto es significativamente estéril. Nada han aportado a la vida ni nada pueden aportar, porque no son capaces de comprometerse con nada (salvo con la casa y, en el caso de Filiberto, con el trabajo) ni de entregarse a nadie.

Filiberto se siente atado a su casa también: “Pero yo no puedo dejar este caserón, ciertamente muy grande para mí solo, un poco lúgubre en su arquitectura porfiriana. Pero que es la única herencia y recuerdo de mis padres” [4]. Sin embargo, esta declaración, cuyo equivalente abre “Casa tomada” (cfr. pág. 9) recién parece en la sección 10 (la numeración es mía y se debe a razones de comodidad) del cuento de Fuentes, lo cual es ya un indicio del papel mucho menos relevante que el caserón desempeñará en él. Por algo no ha sido mencionado en el título. Tengamos presente, además, que en el cuento de Cortázar aparece en los sintagmas que lo abren y cierran. Más aún, el título retorna en las dos últimas palabras del relato, con lo que se logra una coherencia semántico-estructural perfecta: no son sólo los hermanos quienes en la historia viven encerrados en la casa, sino el relato, el texto mismo, el que se halla prisionero de ella. ¿Indicio, quizás, de que el narrador, aunque haya salido físicamente de ella, no ha conseguido liberarse psicológicamente de su dominio? [5].

Si bien el peso de la casa sobre Filiberto es mucho menor, el que no quiera prescindir de ella sugiere su apego al pasado, su afán de seguridad y de vivir, por consiguiente, en el útero protector de lo ya configurado y establecido [6]. Tal vez el hecho de haber quedado “a la mitad del camino”, a raíz de haber sido uno de los que fueron “destripados en un examen extracurricular”, después de haber formado parte de los que “parecíamos prometerlo todo” (pág. 21), haya influido en esa actitud pasiva, en esa resignación con mucho de autocomplacencia que lo emparenta con el hermano de Irene y su inercia afectiva después que se le murió María Esther.

En realidad, no querer dejar el caserón paterno equivale simbólicamente a no querer “mudarse” de sí mismo, a seguir habitando el tranquilizador caserón de la rutina y la mediocridad. Aun cuando sea “un poco lúgubre”, como él mismo lo reconoce, porque la resignación no salva de la tristeza, aunque permita habitarla sin demasiados sobresaltos. No salva tampoco de los ocasionales relámpagos de lucidez, ni del tronar fugaz de la angustia, como puede apreciarse en la secuencia del café (sección 2), donde el reencuentro con viejos conocidos que han triunfado y lo ignoran o lo tratan con humillante condescendencia, agita dolorosamente las aguas del ánimo y la conciencia, forzándolo a ver tal como es el oscuro caserón de la frustración donde reside. Por un instante, el desconocimiento ajeno lo lleva a reconocerse, a verse en la mirada de los otros, que le revela su propia insignificancia y, al ignorarlo, le impide ignorarse.

Pero ni aun así Filiberto será capaz de mudarse al apartamento en el piso más alto (cfr. pág. 24), el de la lucidez. Como suele suceder, la conciencia no es una vivienda codiciada. Por algo, uno de los motivos que más adelante esgrimirá para no abandonar el caserón será: “No sé que me daría ver una fuente de sodas con sinfonola en el sótano...” (pág. 24), la misma que, entre otras muchas innovaciones, le molestó encontrar en el viejo café de su juventud. Nada debe alterar ni mucho menos iluminar

el sótano de su inconsciente. La removedora lucidez alcanzada en el café no debe instalarse en el oscuro y desolado caserón de su existencia.

Residir en él es como vivir en el seno de una intemporalidad imperturbable (e ilusoria). En cambio, en el café, ámbito de la sociabilidad por excelencia, donde el pasado ilusionado y el presente desencantado convergen, la temporalidad y los cambios que ella conlleva no pudieron ser eludidos.

De todas maneras, el apego de Filiberto por el caserón, si bien tiene algún rasgo en común con el que sienten los hermanos por su propia casa (es la sede de la memoria, puesto que conserva el “recuerdo de mis padres”, pág. 24) carece del componente clasista y aristocrático propio de aquellos (la casa cortazariana es el mausoleo de la genealogía, cfr. pág. 10), que está en el origen del comportamiento “endogámico” [7] que los distingue. Por otra parte, el hecho de que el caserón sea “la única herencia” que le dejaron sus padres e, incluso, el término que emplea para referirse a él (inseparable de un matiz peyorativo, lo quiera o no el hablante) son indicios claros de una decadencia económica, que los hermanos no padecen. Por algo Filiberto tiene que trabajar.

La referencia a la “arquitectura porfiriana” refuerza, por un lado, con su connotación de vetustez, lo dicho anteriormente, pero, al mismo tiempo, puede ser simbólicamente expandida hacia el modo de ser de Filiberto, en cuyo interior no se ha producido ninguna revolución, de allí la existencia uniforme, sin sobresaltos ni confrontaciones, que ha llevado y a la que pondrá fin la irrupción de Chac Mool, único acontecimiento narrable de su burocrático subsistir. No en vano la diferencia entre

ambos títulos: mientras el de Cortázar pone énfasis en el espacio, el de Fuentes lo hace en la presencia que se adueña del espacio, presencia por lo demás claramente individualizada, en contraste con la indefinición en que son mantenidos los supuestos ocupantes de la casa bonaerense, lo cual es consistente con su inexistencia. Los sonidos que hipotéticamente emiten no son más que la regurgitación de las pulsiones y de la ya inaguantable insatisfacción vital de los hermanos.

Esto quizás tiene que ver con otra similitud disímil entre Filiberto y los hermanos. Cada uno de ellos se distingue por un gusto o inclinación: coleccionar obras de arte indígena, leer literatura francesa, tejer. Todas pueden ser interpretadas como manifestación de un afán inconsciente de evadir y sublimar conflictos subyacentes. Leer para no “leerse”, tejer la seudo-apariencia de una plenitud apacible [8], meras objetivaciones ambas de la negación. El arte indígena funciona de la misma manera pero, además, representa la secreta necesidad de lo primitivo por parte del hombre burocrático que Filiberto es. Si bien está plenamente integrado al mundo moderno, donde la razón y la funcionalidad imperan de manera casi omnímoda, parece persistir en él la oscura nostalgia de una espiritualidad diferente, en la que lo vital y lo trascendente sean parte de un Todo significativo. Es como si el personaje quisiese entrar en contacto con él, incorporar a su existencia aunque más no sea algo de esa energía misteriosa y vitalizante, por completo ausente en su vacío devenir oficinesco. Pero, como corresponde a un hombre moderno, que no cree en “esas cosas”, se aproxima a ella de una manera indirecta, culturalmente neutra y racionalmente apropiada: la de la curiosidad por las civilizaciones antiguas, a las que es de buen tono sobrevolar desde la altura condescendiente de un progreso convencido de haberlas dejado definitivamente atrás.

A diferencia de los hermanos que, en última instancia, no compran otra cosa que lana (con la que seguir tejiendo la mórbida trama que los protege de la conciencia y del mundo) y no tienen en su casa nada cuya pérdida desquicie sus vidas (cfr. pág. 14-15) porque, en realidad, poseen lo único que de veras cuenta para ellos: su

“silencioso matrimonio de hermanos”, Filiberto colecciona objetos de arte indígena y, triste sucedáneo de la aventura, vive en cierto modo para adquirirlos. Llena así de Historia (o de algo que se le parece) el caserón vacío de su historia. Convierte “estatuillas, ídolos, cacharros” (pág. 22) en remedos de los contenidos existenciales que no ha sabido forjar, en proyecciones inconscientes de esa vitalidad natural y significativa que ansía. Pero, al contrario de la lana, material vulgar y manipulable, estatuillas e ídolos representan una dimensión trascendente, donde pueden operar, aunque no se crea en ellos, seres y fuerzas extremadamente poderosos y difíciles de entretejer con la propia existencia, como tendrá ocasión de comprobar (y padecer) Filiberto.

La única dimensión trascendente de los hermanos es su genealogía. En ella están sus raíces, en ella habitan y, si bien no han hecho nada por perpetuarla, ni piensan hacerlo, le van a dar un cierre “perfecto”, el que en el fondo toda genealogía exige: la circularidad, la consumación en sí misma. En cuanto expresión familiar de un narcisismo de clase, de un sentimiento de superioridad fundado en la sangre, la genealogía casi reclama la endogamia, esa especie de autoerotismo de grupo que sólo se complace consigo mismo. Por algo el “silencioso matrimonio de hermanos” les parece “necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa” (pág. 10).

Filiberto, por el contrario, carece de conciencia genealógica (sólo se refiere a sus padres), pero anda, sin saberlo, en busca de ancestros, en los que por otra parte no cree ni puede creer, sino simplemente sentir curiosidad y atracción. En realidad, Filiberto es una versión mexicana del moderno hombre “sin atributos”, carente de raíces y finalidad, pero que experimenta oscuramente la necesidad de ellas. Como buen antihéroe de nuestro tiempo [9], en lugar de una Moira, una pasión irrefrenable o un proyecto vital, Filiberto tiene...un “hobby”. Progreso que le dicen: Gregorio Samsa sólo poseía un cuadrito con un recorte de revista. Manifestación degradada de una secreta sed de significación y pertenencia. Oscura intuición de un enigmático pasado que lo excede largamente y le resulta ajeno, pero que aun así lo atrae, como si en lo más profundo de su alma sospechara que, de alguna manera, lo constituye y abarca.

Los hermanos, como hemos dicho, habitan su genealogía. Filiberto se crea una, sin ser consciente de ello, con estatuillas e ídolos. Aquellos viven para los muertos. Este se llena la vida con producciones inanimadas de muertos remotos. Ni ellos ni él viven su vida. Al contrario, se protegen de ella. Pero, como ambos relatos lo demuestran, no hay casas ni caserones que acallen definitivamente los “ruidos” de lo tan deseado como temido, o puedan impedir la devastadora resurrección del inconsciente colectivo largamente inmovilizado y bastardeado (recordemos la salsa de tomate que el marchante echó sobre el vientre de Chac Mool) bajo las apariencias de meras curiosidades culturales.

Frente a esas situaciones que los superan, los personajes optan en ambos casos por la huida. Los hermanos escapan ante la amenaza de lo desconocido, sin duda porque intuyen que puede resultar insoportablemente conocido. No quieren, no se atreven, a dar la cara a lo que son o ansían ser. Ya no hay tejido que valga frente a las pulsiones del deseo, la frustración o la culpa (probablemente todos juntos) que se han salido de control en su apremiante necesidad de hacerse oír, de ser reconocidas y asumidas. Ya no hay modo de racionalizarlas, de “limpiarlas”, de seguir saboreando esa engañosa sensación de poder que da el pensar “cómo nos bastábamos para mantenerla limpia” (pág. 9). Por algo, en la huida, Irene descubre que “los ovillos habían quedado del otro lado” y entonces “soltó el tejido sin mirarlo” (pág. 18). Ya no hay pullover negador con qué cubrirse, ni voluntad de tejerlo, y sólo cabe salir a la intemperie de lo recién asumido, sea esto lo que sea. Adentrarse en el crudo desamparo de la autenticidad. Y escribir el relato, tejer con palabras otro pullover, algo deshilachado

esta vez (no es Irene quien lo teje, por lo que a su hermano se le escapan algunos “puntos” muy sugestivos), que permite entrever lo que hay debajo, sin dejar verlo nunca por completo.

El desenlace, como todos sabemos, es abierto: ignoramos qué sucede después con los hermanos, pero recibimos el reticente producto de lo que ha sucedido: la narración. Ella es la que nos lanza a la intemperie de las significaciones posibles, una vez que Cortázar arroja las llaves de la explicación tranquilizadora a la alcantarilla de lo no explicitado.

Filiberto también huye cuando descubre que el pasado no puede ser esculpido, esto es, definitivamente inmovilizado, para contemplarlo desde la gratificante y segura distancia del extrañamiento cultural, como si nada tuviera que ver con la historia de cada uno y de todos. La estatua de Chac Mool que Filiberto compra, muy probablemente falsa, como lo sugiere la salsa de tomate con que se la ha “ensangrentado”, es la representación simbólica de las triviales supercherías que la Modernidad (la trivialidad, alguien ha dicho, es una invención moderna, y de las más características) forja acerca del pasado con el fin de neutralizarlo y reafirmarse frente a él (indios sanguinarios/ modernos civilizados).

Sin embargo, a diferencia de los hermanos, Filiberto muere, pero su muerte es tan sólo el desenlace de su historia, no del cuento. El acontecimiento (los “ruidos”) que a ellos los expulsa de la casa y los ¿libera? (¿de qué?: ¿de la autonegadora sumisión a la genealogía?, ¿de su relación incestuosa?, ¿de las inhibiciones que les impedían vivirla plenamente?), a Filiberto acaba por empujarlo a la auto-destrucción, hacia el accidente suicidamente buscado: “¡intentar salvar a la medianoche, el largo trecho entre Caleta y la isla de la Roqueta!” (pág. 19). Pero, claro, él se había expuesto al insostenible contacto con las sombrías potencias del mito. Y aquí tocamos el núcleo mismo de la diferencia entre un relato y otro: lo que en “Casa tomada” es difuso, en “Chac Mool” es presencia; lo que en el cuento de Cortázar nos hace sentir el bullir inquietante de “algo más”, en el de Fuentes nos enfrenta a la manifestación aterradora de un “más allá” supuestamente imposible. Nuestra razón se siente perpleja e irritada frente a las incertidumbres de “Casa tomada”: quiere saber, definir, volver explicable lo inexplicable. “Chac Mool”, en cambio, nos deja cara a cara con lo inexplicable, es decir, para la mentalidad racional moderna, con lo inaceptable. De allí la importancia decisiva del narrador amigo de Filiberto y de su encuentro final con el indio.

Lo perturbador en “Casa tomada” es la actitud de los hermanos, que no reaccionan como era de esperar según el sentido común y abren así (en el mismo momento en que cierran la de la casa) la puerta a la sospecha. Si ellos no actúan como nosotros lo haríamos entonces es que debe haber “algo más”. Ellos huyen de lo que a nosotros “se nos escapa”. Lo fantástico es, por excelencia, elusivo y, por eso, sólo puede ser aludido.

En “Chac Mool”, el “más allá” se instala en el ámbito de lo real sin dejar lugar a dudas (aunque el texto juegue durante un buen tramo con ellas). Lo propio de lo maravilloso es ser manifiesto y, en consecuencia, mencionable. Mientras lo fantástico es sobre todo atmósfera y depende en gran medida de una tensión mental y una temperatura anímica, lo maravilloso es presencia y acto, si bien conlleva también, por supuesto, una atmósfera. Pero esta emana de él, no es su sustancia como en lo fantástico.

En el relato de Fuentes asistimos al tránsito de uno al otro, de la atmósfera a la presencia, de lo difuso a lo manifiesto, de lo que la palabra asedia sin mencionar al mito, que da nombre a lo impronunciable. De allí el título, que designa lo que el de Cortázar sólo puede (porque quiere) sugerir.

II) Un caserón, dos culturas

Lo maravilloso, en cuanto expresión de lo mítico, es la modalidad apropiada para lo que Fuentes pretende plantear, no sólo en este relato, sino en buena parte de su obra. La identidad de México, su problemática relación con el pasado indígena y la necesidad de que historia y mito se integren para que dicha identidad pueda constituirse, por fin, de manera auténtica y fecunda son preocupaciones

constantes a lo largo de su trayectoria. Y en “Chac Mool” reciben una de sus primeras configuraciones narrativas.

Las actitudes de Filiberto y su amigo Pepe respecto del pasado indígena resultan representativas de cómo México y, en definitiva, Hispanoamérica, han encarado, perdón, eludido, dicho pasado. Filiberto siente “**afición** desde joven, por **ciertas** formas del arte indígena mexicano” (pág. 22) [10]. No es una pasión ni tampoco interés por conocer el mundo indígena. La vaguedad del adjetivo “ciertas” refuerza la impresión de que se trata de una simple inclinación o gusto, que lo gratifica sin comprometerlo, y que lo mismo podría coleccionar sellos que armas de fuego antiguas. No sale de sí, no se proyecta hacia un posible “otro” ni busca encontrarlo en los objetos que colecciona. La mejor prueba de ello es que compra la estatua de Chac Mool aun cuando tiene serias dudas acerca de su autenticidad (cfr. pág. 22). Lo que lo decide es que se trata de “una pieza preciosa”, en la que destaca “la elegancia de la postura” (pág. 22). Su propio deleite es lo único que cuenta.

Pepe, por su parte, gusta de teorizar sobre cualquier cosa, así que cuando se encuentra con Filiberto, público propicio si los hay por su dócil receptividad, “en media cuadra **tuvo** que fabricar una teoría” (pág. 21). El dato espacial subraya, por contraste con la lenta y fundada elaboración que se suele esperar de un teórico, la superficialidad de su actitud, del mismo modo que el verbo “fabricar” sugiere su carácter artificioso. Pero, por sobre todo, resulta sintomático el empleo de “tuvo que”: nada exterior a él lo obliga, mucho menos el interés por la espiritualidad indígena. Se trata, por el contrario, de una compulsión puramente interior, del afán de su ego por lucirse con lo primero que encuentra a mano.

Disfrute sin conocimiento ni interés real en un caso; frívolo pretexto en el otro. En última instancia, un pasado indio cosificado por la curiosidad y el exhibicionismo. Medio, no fin. Y nada lo pone más en evidencia que la salsa de tomate con la que el marchante le ha embadurnado la barriga al ídolo (cfr. pág. 23). Mercancía, en definitiva. Pero ningún interés por lo que realmente fue. Algo ajeno, salvo por el hecho de haber ocupado alguna vez el mismo espacio geográfico. Algo negado hasta en el preciso instante en que se lo exhibe o se le presta una fugaz y distraída atención.

No es casualidad que la estatua de Chac Mool vaya a parar, aunque transitoriamente en la intención de Filiberto, al sótano de su casa, símbolo de otros sótanos: los del desinterés, la exaltación hipócrita, la Historia y el inconsciente colectivo, a los que la cultura indígena fue relegada en México y otras partes de Hispanoamérica. Resulta, además, sumamente significativo que el destino final reservado a la estatua sea el “cuarto de trofeos” (pág. 23). La triple acepción del término “trofeo” se aplica aquí: señal de victoria, despojo del vencido y adorno. Los indios son derrotados metafóricamente por segunda vez: antes les fueron quitadas sus posesiones por la fuerza de las armas; ahora, todo aquello que los representa es degradado mediante el dinero. No sólo fueron vencidos, sino que son vendidos. Y espiritualmente traicionados: se comercializa como de ellos lo que ni siquiera les perteneció y se lo utiliza para reforzar la interesada imagen que se quiere dar y tener

de ellos: la de salvajes sanguinarios. Lo que fue o pudo ser expresión de una cultura, ahora es mero adorno de la que se forjó a costa de ella.

Las “estatuillas, ídolos, cacharros” que compra Filiberto son la petrificación de un espíritu y una civilización que una vez estuvieron vivos, pero también funcionan en el cuento como indicios de la débil e inconsciente nostalgia que el personaje experimenta por sus raíces, fruto del insatisfactorio vacío reinante tanto en su caserón como en el del hombre moderno. Desolación espiritual detrás de imponentes apariencias. Quizás porque la mera cantidad ha desplazado a la sustancia: Filiberto colecciona objetos que, para la cultura indígena, constituían presencias. La estatua **era** el dios. La cruda materialidad cuantificable se ha convertido en sucedáneo de lo trascendente.

Por algo, con toda intención, Fuentes plantea la tensión entre ambas culturas a través de dos personajes representativos e incompatibles: el dios y el funcionario. El que todo lo puede y el mero instrumento. La suprema expresión de la unidad en incesante interacción de lo espiritual y lo natural, y el más acabado exponente de la miope operatividad sin alma que ha caracterizado a la Modernidad. Si la desacralización del universo llevada a cabo por la Ilustración convirtió las presencias divinas en estatuas y el crudo utilitarismo masivamente contagiado por la mentalidad capitalista disfrazó de naturalidad lo económico, entonces no puede extrañar la irónica paradoja que está en la base del cuento: un funcionario es propietario de un dios. “Hybris” hubiesen dicho los griegos. Pero cuando todo es comprable, ya nada resulta valioso.

De allí la inconsciente arrogancia del protagonista cuando escribe “mi Chac Mool” (pág. 23) y no “mi estatua”. La metonimia revela una mentalidad, la moderna, tan pagada de sí, que para ella nada existe fuera de las representaciones (estatua) que ella misma valida con narcisista condescendencia (pensemos en los “cacharros” primitivos en los que contempla su propia superioridad) o elabora: “Este mercader de la Lagunilla me ha timado. Su escultura precolombina es puro yeso...” (pág. 24). Autenticidad o remedo, da lo mismo: lo importante es mantener la imagen gratificante de una apertura mental que a nada compromete, pero que viste bien y resulta ¡tan “cool”! Por supuesto, esto no forma parte del horizonte mental del modesto y nada frívolo Filiberto, pero sí del de su cultura, para la que es igual yeso que piedra, ketchup que sangre, con tal de que sea vendible y brinde la satisfacción que se ansía.

Antes dijimos que, para los indios, la estatua **era** el dios. Ahora debemos agregar: pero el dios **no era** la estatua. La trascendía, a ella y a todas las que se hicieran de él. Esos “indios atrasados” no mutilaban lo espiritual para que cupiera en los mezquinos contornos de la materia. Filiberto, en cambio, sólo buscaba “una réplica razonable del Chac Mool” (pág. 22). Esto es, una imitación apropiada (tal es la significación de “razonable” en ese contexto) de una estatua auténtica. La perspectiva es exactamente inversa a la de los indios, como lo demuestra la metonimia sobre la que se fundamenta la actitud de Filiberto: Chac Mool **es** la estatua (“Mi Chac Mool”). Nada existe fuera de la materia ni de las representaciones que la Modernidad forja para su propio consumo y tranquilidad.

Allí reside, precisamente, el eje paradigmático del relato: en la incomunicación entre ambas culturas (precolombina e hispánica) y las mentalidades a ellas asociadas: la primitiva y la moderna. Incomunicación provocada no sólo por la distancia temporal que las separa ni tampoco por el hecho de que una haya triunfado sobre la otra, sino por la negación de toda validez a la cosmovisión de los vencidos y la trivialización sistemática de todas sus manifestaciones. Si bien estas pueden resultar interesantes, se considera que nada tienen ya que enseñar porque su perspectiva sobre el mundo y sus respuestas a él carecen de vigencia y eficacia. Por eso una “réplica

razonable” da lo mismo que una obra auténtica, porque como a esta no se le atribuye otro valor que el de remitir a un pasado al que se considera como definitivamente superado, resulta inoperante y, por lo tanto, alcanza con una imitación.

Esta subestimación oculta incluso bajo las muestras de interés más sinceras (como la de Filiberto) es la que ha impedido e impide la integración en una identidad más rica y armónica de la cultura supuestamente perimida con la vigente. De allí que aquella termine siendo, a lo sumo, un apéndice decorativo e inútil (bueno tan sólo para el “cuarto de trofeos”) o exótico y comercializable por el marchante en su “tienducha”. La oficina lo es todo para Filiberto; la estatua de Chac Mool, en cambio, no pasa de ser un gusto que se saca.

Sin embargo, no es posible vivir impunemente al margen de las propias raíces. De allí, como ya lo anticipáramos, esa “afición” de Filiberto por el arte indígena. No se puede ser siempre una función ni vivir únicamente para ella. Su condición de burócrata resulta en tal sentido muy significativa porque lo vincula con una dimensión que la Modernidad ha particularmente hipertrofiado: la de una racionalidad aplicada al funcionamiento eficaz del sistema, con independencia e indiferencia hacia otros aspectos del ser humano, la existencia y el mundo. La mejor prueba de esto es el propio Filiberto quien, fuera de la oficina, no posee otra cosa que un caserón vacío como su vida y una secreta (hasta para él) aspiración a algo más, a una dimensión espiritual y trascendente petrificada (estatuas) a fuerza de ser relegada (cuarto de trofeos). Su afición por el arte indígena revela, en el fondo, el deseo de una vitalidad más cercana a lo natural (indios) pero no por ello carente de elevación espiritual (arte). Y su búsqueda “desde hace tiempo” (pág.22) de “una réplica razonable del Chac Mool” apunta simbólicamente en la misma dirección. En cuanto dios maya de la lluvia y, por lo tanto, de la fertilidad (fertilidad que no excluía el sacrificio y la muerte, necesarios para perpetuarla), Chac Mool representa los reprimidos deseos (por algo va a parar al sótano) que experimenta Filiberto por una vida más intensa y fecunda, por abandonar el mundo del papel y lo escrito, esto es, de lo establecido y aprendido, y entregarse al flujo de sus aspiraciones más íntimas. En el fondo, Filiberto ya no quiere seguir escribiendo (fijando y siendo fijado), sino zambullirse en la vida y nadarla por sí mismo.

Pero, a través del personaje, se alude también a una situación mucho más amplia, la del propio México (y, ¿por qué no?, la de Hispanoamérica toda), que exhibe y relega al mismo tiempo su pasado indígena, que lo explota sin asumirlo como componente vivo de su identidad. En tal sentido, podría afirmarse que Yucatán es uno de los “cuartos de trofeos” de México, igual que Machu Picchu lo es de Perú.

Al final de la sección 4, de las 22 que constituyen el relato, la estatua del dios es llevada al caserón, esto es, ingresa a la existencia vulgar, reseca y acartonada (“porfiriana”) de Filiberto. Su sola llegada provoca ya las primeras dificultades, puesto que su tamaño obliga al personaje a reorganizar “mi cuarto de trofeos a fin de darle cabida” (pág. 23). En función de lo que ocurre después, habría que interpretar este dato como un indicio simbólicamente anticipatorio de que Filiberto tiene que vérselas con algo que lo excede y lo obliga a reacomodar sus nociones convencionales sobre el mundo indígena. No es un “cacharro” ni una “estatuilla”. No es manipulable ni puede ser reducido a un mezquino “lugar común”. Desde antes de cobrar vida, Chac Mool requiere un espacio propio. No admite ser banalizado. No es una pieza más de exhibición. En cuanto estatua de “tamaño natural” (pág. 22) supera las fuerzas físicas de cualquier individuo y, por lo tanto, en un plano simbólico, las racionalizaciones de Filiberto. Por eso debe ser relegada al sótano, al inconsciente, mientras el personaje encuentra el modo de elaborar tan incómoda como atractiva (por algo la compró) novedad y neutralizarla en contenido de conciencia, en pieza de su cuarto de trofeos. En pseudo-trofeo, en realidad, porque no proviene de ninguna victoria, sino de una mera compra (ese mísero remedo moderno de la victoria) y

porque no es probable que vaya a ser de veras contemplado por nadie ya que, a lo largo del cuento, no sabemos de nadie que visite el caserón de Filiberto. Buen ejemplo de esa vana relación con un pasado al que supuestamente se valora, pero al que, en realidad, no se respeta porque se lo siente superado o muerto. El cuarto de trofeos al que nadie entra pone en evidencia el patético narcisismo del personaje (sus “victorias” sobre nada ni nadie), así como el lamentable puñado de nociones hechas (no suyas, sino adquiridas) donde contempla lo que cree ser.

Los “trofeos” indígenas funcionan, además, como triunfos compensatorios e inconscientes del deseo impotente y retrospectivo de “meter los dedos en el pasado y pegar los trozos de algún rompecabezas abandonado” (pág. 21), que experimentó en el café de su juventud, cuando los cambios en el local y en la actitud de varios antiguos compañeros hacia él, lo empujaron a una dolida comprensión (apenas atenuada por el plural) de que, pese a que había parecido “prometerlo todo” había, en última instancia, quedado “a la mitad del camino”, separado de los triunfadores por “los dieciocho agujeros del Country Club” (pág. 21). En medio de una cultura del éxito, él es también un vencido, ni siquiera visible como las manifestaciones de la civilización indígena: “No, ya no me reconocían; o no me querían reconocer” (pág. 21). No vale ni como trofeo o lo es en la peor de sus acepciones: despojo del vencido, pero de un vencido tan insignificante que nadie quiere exhibir. Chac Mool forma parte, al menos, de un pasado canonizado y prestigioso; Filiberto, en cambio, de un presente con mala conciencia. Por eso nadie lo reconoce, porque nadie quiere ver el precio que su propio éxito costó en fracasos ajenos. Se tienen trofeos para recrearse en la propia grandeza, no para sentirse culpable con la miseria y el dolor de los derrotados.

Y aunque Filiberto se aferre a la convicción de que no merece lo que le sucedió (“había habido constancia, disciplina, apego al deber”, pág. 21) resulta sugestivo que de inmediato evoque a Rilke y su convicción de que la gran recompensa “de la aventura de juventud debe ser la muerte” (pág. 21). Ese latente deseo de muerte, que aflora fugazmente a raíz de la removedora confrontación con el ámbito y los compañeros de la juventud, con la imagen decepcionante que ellos le devuelven de sí mismo, expresa un disgusto con su vida que vuelve preferible incluso que esta hubiese acabado mucho antes, cuando era joven y lo prometía todo. Por un instante, sintió que era mejor perder la vida, que conservarla y no vivirla. Pero ni siquiera tuvo el valor de explicitarlo, por lo que apeló a la tranquilizadora, por más distanciada, referencia a Rilke. Unas líneas antes había estado hablando de disfraces y, ahora, el autor de las “Elegías de Duino” le sirve de tal, para ocultar como puede a un Filiberto molestanamente deprimido, que quiere salir de su sótano interior.

Cuando compra la estatua de Chac Mool, Filiberto se halla en una situación de crisis sofocada, de la que parece intentar escapar convirtiéndose, él, funcionario fracasado, en “dueño” de un dios, del dios de la lluvia para colmo, porque si algo precisa su existencia es una buena tormenta vivificante. Y la tendrá, y con creces, al punto de que morirá ahogado. Después de todo, vida y muerte se implican mutuamente.

Chac Mool entra en el caserón al mismo tiempo que una crisis, todo lo asordada y rápidamente sofocada que se quiera, se insinúa en la vida de Filiberto. Como consecuencia de ello, el caserón se convertirá en ámbito de una confrontación a múltiples niveles: entre los dos personajes, entre las dos épocas y culturas que representan, entre lo sagrado y lo profano que remiten, a su vez, a las opciones vitales que tiene ante sí Filiberto. Precisamente, según Mircea Eliade, lo sagrado y lo profano son “dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia” [11]. Se trata de actualizar las potencialidades de aquel joven Filiberto que parecía “prometerlo todo” o de seguir estando a “dieciocho agujeros”, no de los ex compañeros que triunfaron en la

sociedad, sino de sí mismo. Esa oportunidad se le brinda a través del encuentro con Chac Mool, equivalente a una hierofanía, a una manifestación, en palabras de Eliade, “de una realidad que no pertenece a nuestro mundo” por medio de “objetos que forman parte integrante de nuestro mundo “natural”, “profano” (pág. 19), en este caso, la estatua. Sólo que se trata de una hierofanía degradada, que no consigue fundar una existencia nueva y espiritualmente valiosa. La presencia del dios ya no basta por sí sola para transformar nada ni transfigurar a nadie. El dios ya no consagra. El funcionario tiene afición, pero no fe. El caserón no deviene templo. Ya no hay canales de contacto posibles: ni mitos, ni ritos, ni fiestas en común. Sólo expedientes y mucha, muchísima, salsa de tomate. Tampoco hay una disponibilidad espiritual de Filiberto hacia lo trascendente. No sólo no cree ni puede creer en el dios; le tiene miedo. Tácita representación, tal vez, del terror del hombre moderno a toda significación exigente.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese 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](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

