

# De *El laberinto de la soledad* a “Chac Mool” y “Luvina” en perspectiva imagológica

## From *The Labyrinth of Solitude* to “Chac Mool” and “Luvina” in an imagological perspective

Luz Marina Rivas<sup>1</sup>

Instituto Caro y Cuervo (Colombia)

Recibido: 01-04-20

Aprobado: 18-04-20

---

### Resumen

Se propone una lectura de *El laberinto de la soledad* desde la imagología literaria, línea de trabajo de la literatura comparada contemporánea, que estudia las representaciones del extranjero y la alteridad en los textos literarios. La indagación sobre la alteridad produce imágenes de identidad. Se busca comprender las imágenes de la mexicanidad en la obra de Octavio Paz a partir de los contrastes con la alteridad. Estas imágenes corresponden a un periodo histórico específico. Proponemos un diálogo con los imaginarios representados en obras de Carlos Fuentes y Juan Rulfo, para mostrar de qué manera *El laberinto de la soledad* proporciona claves para leer la cultura de su época.

**Palabras-clave:** *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz, México, imagología, literatura comparada, alteridad.

---

<sup>1</sup> (luz.rivas@caroycuervo.gov.co) Licenciada en Letras por la Universidad Central de Venezuela, Magister en Literatura Latinoamericana y Doctora en Letras por la Universidad Simón Bolívar. Actualmente, es Coordinadora de la Maestría en Literatura y Cultura, del Instituto Caro y Cuervo, en Bogotá. Profesora de cátedra de la Pontificia Universidad Javeriana, en Bogotá. Investigadora Senior por Colciencias. Profesora Titular jubilada de la Universidad Central de Venezuela. Autora de La novela intrahistórica (2000 y 2004). Autora de *Las mujeres tienen la palabra: antología de narradoras venezolanas* (2004), con estudio preliminar. Ha publicado más de sesenta artículos en revistas especializadas, prensa y capítulos de libros o prólogos.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7412-4896>.

## Abstract

A reading of *The Labyrinth of Solitude* from literary imagology is proposed, a line of work of contemporary comparative literature, which studies the representations of the foreigner and otherness in literary texts. Inquiry into otherness produces images of identity. The aim is to understand the images of Mexicanness in the work of Octavio Paz studying the contrasts with otherness. These images correspond to a specific historical period. We propose a dialogue with the imagery represented in fictions by Carlos Fuentes and Juan Rulfo, to show how *The Labyrinth of Solitude* provides clues to read the culture of its time.

**Key-words:** *The Labyrinth of Solitude*, Octavio Paz, México, Imagology, Comparative Literature, Otherness.

Es natural que después de la fase explosivas de la Revolución, el mexicano se recoja en sí mismo y, por un momento, se contemple. Las preguntas que todos nos hacemos ahora probablemente resulten incomprensibles dentro de cincuenta años. Nuevas circunstancias tal vez produzcan reacciones nuevas.

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p.11.

Las circunstancias históricas explican nuestro carácter en la medida que nuestro carácter también las explica a ellas. Ambas son lo mismo. Por eso toda explicación puramente histórica es insuficiente –lo que no equivale a decir que sea falsa–.

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 65.

Al releer estas citas de ese extraordinario ensayo de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, publicado por primera vez en 1950, no deja de sorprender cuán adelantado a su época estuvo el intelectual mexicano, pues se trata de un texto que parece prever los estudios culturales. Dice Noé Jitrik (1995), que los pueblos, en épocas de crisis, desarrollan una pulsión de identidad que con frecuencia los lleva a indagar en el pasado para tratar de comprender su presente. En este ensayo, Paz hace lo propio, pero no solo indagando en la historia de México, sino también estableciendo comparaciones con otros pueblos, como Estados Unidos, el vecino inmediato, o España, la madre patria. En un doble movimiento, sincrónico y diacrónico, se profundiza en los imaginarios de mismidad y otredad, a manera de diálogo. Cabe anotar que, en el primer capítulo, el autor manifiesta que la obra surgió desde la distancia, desde fuera de México, mientras estuvo viviendo en los Estados Unidos. Esto

nos indica un cambio en la perspectiva de la mirada del propio terruño, propio de los escritores migrantes o exiliados, que pueden observar lo que no era observable estando en el lugar natal.

Entendemos por *imaginario*, en palabras de Carmen Bustillo, quien reelabora la noción acuñada por Cornelius Castoriadis, “la codificación que elaboran las sociedades para aproximarse a la realidad y nombrarla, y en esa medida se constituye en el meollo de la cultura de un pueblo, así como en la matriz que ordenará el dibujo de la memoria colectiva, las valoraciones ideológicas, las auto-representaciones y las imágenes identitarias” (152). En la noción de “imaginario” priva entonces la percepción colectiva plasmada en imágenes acerca del “nosotros” y de “los otros”. Se establecen códigos no escritos, imágenes internalizadas a partir de las cuales juzgamos el mundo que nos rodea. En esos códigos y en esas imágenes se sitúa Octavio Paz cuando busca analizar la mexicanidad no como una esencia, sino como un estado de ser propio de un momento histórico determinado, atravesado por una herencia cultural.

Los imaginarios reúnen creencias y valores de una cultura, a partir de los cuales esta cultura genera imágenes sobre otras culturas. En las relaciones interculturales, estos imaginarios resultan determinantes y producen malentendidos. La literatura, a través de la imaginación individual de un autor, confirma o rechaza esos imaginarios. En los estudios de la Literatura Comparada, una importante línea de trabajo es la imagología o el estudio de las imágenes de la alteridad, las imágenes del Otro o del extranjero. Pageaux, uno de los estudiosos contemporáneos más reconocidos de la imagología, explica que “escribir sobre la alteridad es una manera oblicua de escribir sobre sí mismo, sobre su propia cultura” (2012, 78). Escribir sobre el *otro* implica, dice Pageaux, construir redes léxicas para nombrarlo, construir relaciones de distancia o cercanía entre el *Uno* y el *Otro*, en las cuales queda evidenciado cómo la cultura que mira caracteriza la cultura mirada en relación consigo misma. Así se establecen pares de opuestos, como “civilizado-bárbaro”, “Yo adulto, el *otro* niño”. Se establecen también jerarquías: *mania*, o el *otro* como superior; *filia*, o el *otro* en relación horizontal y empática; *fobia*, o el *otro* como inferior. En esa escritura puede percibirse la elaboración de estereotipos o simplificaciones del *otro*, por la confusión entre naturaleza y cultura. Se lo esencializa. Cuando la literatura, desde la mirada de un autor particular, supera el estereotipo, surge el mito. Dice Pageaux:

El mito es el estereotipo que supo o que pudo crecer, no por su propia fuerza, sino por la capacidad narrativa que un escritor le otorga. Así se explica la diferencia entre el estereotipo de un “don Juan”, sustantivo en vez de hombre mujeriego, y el mito de un tal Don Juan Tenorio cuya historia no se reduce a una colección de mujeres seducidas (73).

Para Pageaux, el mito supera las oposiciones, se hace historia de los orígenes y se hace “una historia ejemplar para el grupo que recibe el mito aceptándolo y compartiéndolo” (73). Esto es lo que mostraremos que va haciendo Octavio Paz en su construcción del *nosotros* y los *otros* para construir una identidad mexicana, no acabada, circunscrita a su época, y mostraremos cómo los mitos elaborados en *El laberinto de la soledad* dialogan con la literatura mexicana del momento, poniendo dos grandes ejemplos, que en principio parecen opuestos: los escritores Juan Rulfo y Carlos Fuentes.

Destacaremos, entonces, algunos importantes mitos de *El laberinto de la soledad*. En “El pachuco y otros extremos” Paz examina la mexicanidad a partir de su negación en el personaje del pachuco. Los pachucos eran bandas de jóvenes de estratos sociales bajos y de origen mexicano, que surgieron en el sur de los Estados Unidos en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. Se caracterizaban por su rechazo a sus orígenes y por su vestimenta exagerada, que inmortalizó el célebre actor mexicano Tin Tan: pantalones exageradamente anchos, con cadenas colgando, chaquetas largas, sombreros. Se trata de tomar elementos de la moda y exagerarlos al máximo. Inspirados en los trajes ciudadanos norteamericanos, su exageración los hace singulares y temibles. Dice Octavio Paz del pachuco:

(...) el pachuco es un clown impasible y siniestro, que no intenta hacer reír y que procura aterrorizar. Esta actitud sádica se alía a un deseo de autohumillación, que me parece constituir el fondo mismo de su carácter: sabe que sobresalir es peligroso y que su conducta irrita a la sociedad; no importa, busca, atrae la persecución y el escándalo. Solo así podrá establecer una relación más viva con la sociedad que provoca: víctima, podrá ocupar un puesto en ese mundo que hasta hace poco lo ignoraba; delincuente, será uno de sus héroes malditos (15).

Por caminos secretos y arriesgados el “pachuco” intenta ingresar a la sociedad norteamericana. Mas él mismo se veda el acceso. Desprendido de su cultura tradicional, el pachuco se afirma un instante como soledad y reto. Niega a la sociedad de que procede y a la norteamericana. (...) El “pachuco” es la presa que se adorna para llamar la atención de los cazadores. La persecución lo redime y rompe su soledad: su salvación depende del acceso a esa misma sociedad que aparenta negar (16).

El “pachuco” es un *otro*, para Octavio Paz, un mexicano olvidado de sus orígenes, que ya ha perdido a su país de origen, su religión y su idioma, y, sin embargo, en esa imagen deformada de lo mexicano, Paz reconoce la mexicanidad. Establece con él una relación de *filia*. El pachuco se enmascara, se encierra y se exhibe; padece de una soledad que también caracteriza al mexicano dentro de su propio país. Esa figura *otra* que es el pachuco va revistiéndose de predicativos: “por una parte, su ropa los aísla y los distingue; por la otra, esa

misma ropa constituye un homenaje a la sociedad que pretenden negar” (16), “no afirma nada, no defiende nada, excepto su exasperada voluntad de no-ser” (16), esa voluntad de no ser que luego retomará Paz en el siguiente capítulo en que habla del ninguneo del mexicano.

A partir del estereotipado pachuco, visto por los estadounidenses desde la *fobia* como un personaje al margen de su sociedad, potencialmente peligroso para esta, Paz construye un personaje mítico, ambivalente e inasible, que se parece a lo que para él es el mexicano: un ser que padece la soledad, que no se abre, que no se entrega ni siquiera a los suyos, que presume y provoca, y al mismo tiempo huye y se aísla. Se enmascara en el disfraz de un traje ajeno, que modifica para producir imágenes equívocas con las cuales busca identificarse y afirmarse frente a los *otros*. Desde el mito del pachuco, que está ya lejos de México, Paz vuelve la mirada hacia el lugar de origen y comienza a elaborar una red de oposiciones entre los estadounidenses y los mexicanos. Su imagen de los estadounidenses, los *otros*, a quienes llama “norteamericanos”, es la de un pueblo que cree en sí mismo, un pueblo alegre, optimista, confiado en el futuro, más bien reformista que revolucionario, crédulo, que evita el horror y la muerte, que no enfrenta lo desagradable o repugnante de la vida, por lo cual es para Paz un pueblo que no ha madurado, que vive una suerte de infancia. Su vida es un constante proceso de adaptación a fórmulas sencillas y repetidas. Tal proceso puede producir rebeliones individuales y un sadismo subyacente en las formas de relación. En esta representación se invierte el imaginario al establecerse una relación de *fobia*, en un sentido relativo, con la cultura del norte, que resulta menos profunda, más simple, más superficial. Por oposición, el mexicano contempla el horror, le da la cara a la muerte, la celebra, es desconfiado, su alegría solo tiene lugar en el desbordamiento de la fiesta y la embriaguez, única puerta que lo abre; para el mexicano, la vida es otra cosa: “Es sorprendente la significación casi fisiológica y destructiva de esa palabra: vivir quiere decir excederse, romper normas, ir hasta el fin (¿de qué?), ‘experimentar sensaciones’” (23).

En este juego de oposiciones, Paz no propone una oposición de bueno-malo, por lo cual hablamos de *fobia* en un sentido relativo; solo busca constatar diferencias, afirmarlas: “Si la soledad del mexicano es la de las aguas estancadas, la del norteamericano es la del espejo. Hemos dejado de ser fuentes” (25).

La distancia geográfica y esa inicial comparación con los estadounidenses, propicia en Octavio Paz la reflexión sobre la mexicanidad. A lo largo del ensayo invocará en otras ocasiones a ese término de la comparación que es el estadounidense. Comparará la confianza del extranjero con la reserva del propio; la actitud negadora de la muerte de aquel con la retadora manera de enfrentarla del mexicano. Traerá las diferencias del español peninsular que fue Lope, celebrando el amor en sus obras, con la parquedad formal del mexicano Juan Ruiz de Alarcón. En esa dialéctica con la otredad va poco a poco delineando la mismidad.

Llama la atención que Paz subraye en el pachuco su apego al disfraz y su gestualidad, pues esto se relaciona con el símbolo de la máscara. En el desarrollo del ensayo, el autor revela que, como el pachuco, el mexicano se disfraza, se apega a las formas, la cortesía, el pudor; reprime la manifestación de sus emociones. Más que en el ataque y en el arrojito, la masculinidad se valora por el estoicismo, por el hermetismo, el recato, la actitud defensiva, por saber llevar con dignidad el sufrimiento ante la derrota. Dice Paz: “La resignación es una de nuestras virtudes populares. Más que el brillo de la victoria nos conmueve la entereza ante la adversidad” (28). El hombre es cerrado en México; la mujer es abierta, es la chingada o violentada, pero ella se crece cuando afronta con estoicismo el sufrimiento, cuando se hace pasiva e invisible. La máscara es también la simulación como forma de defensa frente al otro: “Disimule usted, señor’ Y disimulamos. Nos disimulamos con tanto ahínco que casi no existimos” (39). Paz ve en esto una herencia indígena, de los tiempos coloniales. La simulación llega al extremo de querer fundirse con el paisaje o con los objetos. “Y así, por miedo a las apariencias, se vuelve solo Apariencia” (39). El recelo y la desconfianza son, entonces, las formas de relacionarse del mexicano con los demás, buscando pasar desapercibido:

Recuerdo que una tarde, como oyera un leve ruido en el cuarto vecino al mío, pregunté en voz alta: “¿Quién anda por ahí?” y la voz de una criada recién llegada de su pueblo contestó: “No es nadie, señor, soy yo”.

No sólo nos disimulamos a nosotros mismos y nos hacemos transparentes y fantasmales; también disimulamos la existencia de nuestros semejantes. No quiero decir que los ignoremos o los hagamos menos. Los disimulamos de manera más definitiva y radical: los ninguneamos. El ninguneo es una operación que consiste en hacer de Alguien, Ninguno. La nada de pronto se individualiza, se hace cuerpo y ojos, se hace Ninguno (40).

Paradójico es entonces ese personaje mítico que es el mexicano, construido por la mirada de Octavio Paz: como el pachuco, requiere de la máscara, que se concreta en elaboradas formalidades y rituales, pero el ser interior necesita desaparecer, encerrarse, ningunearse, para no entregarse al *otro*: Esa dualidad se rompe en la fiesta, cuando se pierden los límites y el mexicano se entrega:

En suma, si en la Fiesta, la borrachera o la confidencia nos abrimos, lo hacemos con tal violencia que nos desgarramos y acabamos por anularnos. Y ante la muerte, como ante la vida, nos alzamos de hombros y le oponemos un silencio o una sonrisa desdeñosa. La Fiesta y el crimen pasional o gratuito, revelan que el equilibrio de que hacemos gala sólo es una máscara, siempre en peligro de ser desgarrada por una súbita explosión de nuestra intimidad (57).

Una de las exploraciones más profundas sobre el mexicano es la de la muerte, porque está íntimamente relacionada con la fiesta, en particular la fiesta del Día de los muertos. Interesa esa concepción de la muerte enlazada con la vida y la fiesta como el ritual, único espacio en el que el mexicano hermético se abre y se desborda, y se llega a la violencia. Sobre matar, Paz también reflexiona acerca de cómo lo hace el mexicano, que mata a un semejante, no como los estadistas modernos que suprimen a quienes ya han despojado de su condición humana, como sucede en el exterminio nazi. Dice Paz sobre la muerte, en una relación imagológica:

Para el habitante de Nueva York, París o Londres, la muerte es la palabra que jamás se pronuncia porque quema los labios. El mexicano, en cambio, la frecuente, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente. Ciertamente en su actitud hay quizá tanto miedo como en la de los otros; mas al menos no se esconde ni la esconde; la contempla cara a cara con impaciencia, desdén o ironía: “si me han de matar mañana, que me maten de una vez” (52).

Octavio Paz encuentra en la literatura la actitud existencial que marca al mexicano, heredero de la tradición indígena de la idea de la muerte como alimento de la vida colectiva y de la tradición hispánica de la vida como sacrificio individual recompensado en la muerte. El mexicano rinde culto a la vida, que no puede comprender sin el culto a la muerte. Sin embargo, dice, la muerte para el mexicano actual es estéril; no produce fruto como la de los indígenas o los cristianos que llegaron. Al mismo tiempo, trata tanto a la una como a la otra con indiferencia. Para Paz, la muerte en México “se expresa como fascinación ante la nada o como nostalgia del limbo” (55). Cita a José Gorostiza, para quien la vida es “una muerte sin fin” y un “continuo despeñarse en la nada” (56) y a Xavier Villaurrutia, para quien la vida es “nostalgia de la muerte” (56). Paz encuentra en estas imágenes la explicación existencial de la vida para la cultura mexicana: se viene de muerte; ella es el origen. Tal concepción diferencia al mexicano de otras naciones y se encuentra expresada en la literatura de la época en que se publicó *El laberinto de la soledad*.

Es por esto que vemos en *El laberinto de la soledad*, claves de lectura para acceder a dos importantes autores mexicanos cuyas obras expresan los imaginarios revelados por Octavio Paz, por lo cual resultan ser constataciones de lo observado por él. Queda así desmentida la idea de que el ensayo de Paz busque identidades esencialistas o inmóviles. Para ello, buscaremos hacer dialogar *El laberinto de la soledad* con el cuento “Chac Mool”, de Carlos Fuentes, publicado por primera vez en *Los días enmascarados*, en 1954, y “Luvina”, de Juan Rulfo, cuento incluido en *El llano en llamas*, también de 1954. La literatura reelabora los imaginarios sociales y estos cuentos, tan

cercanos a la publicación del ensayo de Paz, nos muestran aspectos de ese mito del mexicano construido por él. Ambos escritores son considerados como muy distintos; Juan Rulfo, como voz de los espacios rurales de su Jalisco natal, regionalista y maestro de la oralidad como materia prima de su lenguaje poético, y Carlos Fuentes, más cosmopolita, en cuyas obras se construyen diálogos entre la cultura mexicana y la cultura occidental. Sin embargo, como veremos en los cuentos escogidos, ambos recogen y ficcionalizan los imaginarios elaborados por Octavio Paz.

El cuento “Chac Mool”, de Fuentes, cuenta la historia de Filiberto, ahogado en Acapulco en misteriosas circunstancias. La historia es narrada por su amigo y compañero de oficina, que ha viajado desde Ciudad de México para hacerse cargo del cadáver, que debe recogerse en una pensión alemana. Entre las pertenencias de Filiberto, encuentra un cuaderno que resulta ser el diario del difunto y decide leerlo a pesar de cierta vacilación por “cierto sentimiento natural de respeto por la vida de mi difunto amigo” (2). Las circunstancias misteriosas a las que alude el narrador tienen que ver con que Filiberto nada le había confiado a su amigo acerca de su vida de los meses anteriores. El hermetismo lo había llevado a una situación desesperada que no llegó a compartir con ningún conocido. Entre hombres no hay que rajarse o confiarse, como explica Paz. Ni el difunto había compartido su secreto en vida, ni su amigo dejó de vacilar ante la posibilidad de “faltarle el respeto” a su amigo leyendo su diario, aun después de que este ha muerto.

La narración que da cuenta de los sucesos se construye de tal manera que puede verse la relación que el narrador establece entre la vida y la muerte:

Frau Müller no permitió que se le velara, a pesar de ser un cliente tan antiguo, en la pensión; por el contrario, esa noche organizó un baile en la terracita sofocada, mientras Filiberto esperaba, muy pálido dentro de su caja, a que saliera el camión matutino de la terminal, y pasó acompañado de huacales y fardos la primera noche de su nueva vida. Cuando llegué, muy temprano a vigilar el embarque del féretro, Filiberto estaba bajo un túmulo de cocos: el chofer dijo que lo acomodáramos rápidamente en el toldo y lo cubriéramos con lonas, para que no se espantaran los pasajeros, y a ver si no le habíamos echado la sal al viaje (1).

Así narrado este fragmento, puede verse la ironía y la aparente falta de seriedad en el tratamiento de la muerte. El cadáver es un objeto más, que puede ir camuflado con las verduras del mercado, sin ninguna clase de consideración; sin embargo, se está hablando del primer día de “su nueva vida”. La muerte es la nueva vida, pero una vida nada trascendente, en la que la materialidad del cuerpo muerto es el nuevo vehículo de la existencia. Resulta así en un humor ácido. Dice Paz: “¿qué es la muerte? No hemos inventado una nueva respuesta. Y cada vez nos la preguntamos, nos encogemos de hombros: ¿qué me importa

la muerte si no me importa la vida?” (53). De ahí que, en el inicio del cuento, la muerte no es importante y no impide que la dueña de la pensión organice una fiesta. No es casualidad que el capítulo “Todos santos, día de muertos” de *El laberinto de la soledad* sea el espacio textual en el que conviven la fiesta como ritual y la muerte, siendo por supuesto la fiesta del Día de los Muertos su síntesis. Lo curioso en este cuento es que la fiesta la organice una extranjera, Frau Müller, la dueña de la pensión, lo cual le quita todo el ritual de apertura que tiene la fiesta para los mexicanos, según Paz. Hace de la muerte de Filiberto algo totalmente intrascendente, que nada cambia para los demás en el fluir de la vida cotidiana.

El diario de Filiberto trae una historia fantástica. Habla de cómo, por su afición a coleccionar reproducciones de estatuillas prehispánicas, adquiere una estatua del Chac Mool, esa escultura prehispánica que representa a un dios semisentado, que, según la tradición, era piedra sacrificial. Aunque el primer Chac Mool fue encontrado por Le Plongeon en Chichén Itzá, muchas de estas estatuas han sido encontradas en diferentes lugares de México, entre estos, en la propia Ciudad de México, a la entrada del templo de Tlaloc, el dios de la lluvia azteca, en Tenochtitlán. Esta relación con Tlaloc es la que marca el hallazgo de Filiberto, un oscuro oficinista, que sentía en la mitad de su vida el fracaso de sus sueños juveniles de un futuro exitoso en la modernidad, como el que habían logrado sus antiguos compañeros de escuela. Como el mexicano de Paz, Filiberto necesita ocultar su dolor tras una máscara: “Me disfracé detrás de los expedientes” (2). Su vida simple parece tener una pulsión de vuelta al pasado, lo que, como decíamos al principio, sería una pulsión de identidad. A Filiberto le interesa el pasado prehispánico y consigna en su diario una reflexión de su amigo Pepe, que parece una prolongación de *El laberinto de la soledad*:

Que si yo no fuera mexicano, no adoraría a Cristo y –No, mira, parece evidente. Llegan los españoles y te proponen adorar a un Dios muerto hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida?... figúrate, en cambio, que México hubiera sido conquistado por budistas o mahometanos. No es concebible que nuestros indios veneraran a un individuo que murió de indigestión. Pero un Dios al que no le basta que se sacrifiquen por él, sino que incluso va a que le arranquen el corazón, ¡caramba, jaque mate a Huitzilopochtli! El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. Los aspectos caridad, amor y la otra mejilla, en cambio, son rechazados. Y todo en México es eso: hay que matar a los hombres para poder creer en ellos (3).

Se presenta, entonces, la cultura mexicana como el producto de un diálogo intercultural ocurrido en un momento lejano de la historia. Sin embargo, esa

historia marca el presente. En el cuento se elaborará un juego del doble que se abre a lo fantástico. Filiberto consigue su reproducción del Chac Mool, que tiene la barriga manchada de salsa de tomate, un ardid del vendedor estafador para que los turistas la crean auténtica. Sin embargo, Filiberto la encuentra preciosa y se la lleva a su casa. La casa es también un nexo con el pasado mexicano. Se trata de un caserón de la arquitectura porfiriana que Filiberto no ha querido abandonar, porque es la única herencia de sus padres, a pesar de que es impráctica y tiene diversos daños por su antigüedad: “aquel caserón antiguo, con la mitad de los cuartos bajo llave y empolvados, sin criado ni vida de familia” (6). Instala al Chac Mool en el sótano. Misteriosamente, este se inunda con la ruptura de una tubería y la estatua de piedra se llena de lama verde. Los diferentes arreglos no funcionan y el sótano se sigue inundando. Poco a poco, cuando Filiberto intenta limpiar la estatua comienza a sentir que se reblandece, que en lugar de piedra, es carne. El Chac Mool cobra vida humana, se presenta en la habitación de Filiberto y se convierte en un indio que lo tiraniza, que exige a Filiberto que le traiga agua todo el tiempo, en tanta cantidad, que el dinero no alcanza y le cortan los servicios. Filiberto ve cómo su dinero va mermando y su casa vive inundada, con el agua que se ve forzado a buscar cada día en una fuente pública haciendo doce viajes diarios.

El Chac Mool se va construyendo como un personaje degradado: “He debido proporcionarle sapolio para que se lave el vientre que el mercader, al creerlo azteca, le untó de salsa ketchup. No pareció gustarle mi pregunta sobre su parentesco con Tlaloc, y cuando se enoja, sus dientes, de por sí repulsivos, se afilan y brillan” (6). Entre humano y monstruoso, el Chac Mool se apodera de la casa. La salsa roja que es sangre falsa se alterna con su olor a incienso y sangre y su forma de castigar físicamente a Filiberto. Su característica del Dios del Rayo y la Tempestad se degrada cuando se disfraza y se pinta la boca con lápiz labial. Filiberto decide huir de él y se va para Acapulco, donde muere ahogado. Muere por el agua, sobre la que el Chac Mool parece tener poder. El cuento finaliza cuando el narrador lleva el cadáver de su amigo a su casa y lo recibe un “indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo; despedía un olor a loción barata, quería cubrir las arrugas con la cara polveada; tenía la boca embarrada de lápiz labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido” (8). El transformado Chac Mool le ordena al narrador llevar el cadáver de Filiberto al sótano, el lugar original donde este lo había colocado al principio. De esta manera, el Chac Mool disfrazado toma el lugar de Filiberto en el viejo caserón.

El cuento se carga simbólicamente de los mismos elementos que trabaja Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. El antiguo caserón parece un símbolo de México como nación, que guarda en el sótano el pasado prehispánico olvidado, mientras su gente, encarnada en Filiberto, empleado común y

corriente, vive una vida impostada, disimulando, ninguneándose detrás de los expedientes de la burocracia moderna, sin dar un sentido claro a su vida, que parece estéril. No se comunica con sus compañeros de trabajo; no abre su intimidad sino a su diario. En medio de su soledad, de ese vacío existencial, surge la pulsión de identidad, que lleva a la búsqueda del pasado. Por ello, el personaje se interesa en las estatuillas prehispánicas. El pasado regresa en la forma de ese Chac Mool reinterpretado desde la falsificación de la salsa roja que imita la sangre, desde la degradación que lo hace objeto para turistas. El pasado se aloja en el sótano de la conciencia nacional y de repente irrumpe con violencia, como los elementos rechazados de lo que Henderson (citado por Bustillo) llama “inconsciente cultural”<sup>2</sup>. Como no es comprendido del todo, se convierte en una máscara, un indio impostado que oculta y mata al mexicano contemporáneo, para alimentarse de su vida. Así reedita la ancestral idea del sacrificio a los dioses, pero al ser Filiberto sacrificado a ese monstruo seducido por las colonias baratas, la bata de seda y el lápiz labial, su muerte no tiene sentido. No se está sacrificando por el bien de un colectivo ni para lograr la salvación individual, sino por un individuo que ha perdido la herencia indígena y que dará continuidad a la vida impostada y vaciada de propósitos, signada por la soledad, de Filiberto. La otredad indígena y la mismidad republicana se funden en una sola cosa. De esta manera, Filiberto y el Chac Mool, son lo mismo: máscaras que ocultan un vacío, perdidas en el laberinto de su soledad. De otra manera, también en los juegos de dobles, es posible encontrar un sentido identitario en la exploración de la historia, en otras obras de Fuentes, como en *Aura*, una breve y alucinante novela publicada por primera vez en 1962.

El otro ejemplo de encarnación literaria de la visión de Octavio Paz sobre el mexicano lo podemos apreciar en el cuento “Luvina”, de Juan Rulfo, en el cual se establece una mirada imagológica entre un yo moderno, formado como maestro de la Revolución, proveniente de la cultura citadina occidentalizada, que enfrenta la otredad de un olvidado pueblo rural llamado Luvina, adonde es enviado para ocuparse de la escuela local. Todo el cuento se expresa en un “monodialogo”<sup>3</sup>, pues el maestro es el narrador. Ya es un hombre mayor que le cuenta su experiencia a un supuesto maestro joven, que jamás contesta. Por un dato narrativo al final, comprende el lector que el narrador nunca tuvo a

<sup>2</sup> Carmen Bustillo explica así en qué consiste en inconsciente cultural: “de acuerdo a Joseph Henderson (1990:103) [entendido] como un área de la memoria histórica que yace entre el inconsciente colectivo y el patrón manifiesto de la cultura; puede incluir varias modalidades –lo consciente y lo inconsciente- pero mantiene cierto tipo de identidad que surge de los arquetipos y que da sustrato a los mitos” (152).

<sup>3</sup> El concepto de “monodialogo”, importante para el estudio de la oralidad en la literatura fue acuñado por Roberto Schwarz en 1965. Consiste en la construcción ficcional de un diálogo que se hace monólogo, porque uno de los interlocutores no habla. Esta noción ha sido ampliada por Carlos Pacheco (2016, 147), para quien ese interlocutor invisible sirve de catalizador del discurso de quien habla.

nadie enfrente. Su discurso se da en soledad. El joven maestro no existe y el viejo maestro parece haber perdido la razón ante la experiencia vivida, que lo ha desbordado.

Luvina, “el lugar donde anida la tristeza” (62) es un pueblo olvidado y rodeado de una naturaleza estéril y reseca, donde apenas se escucha la voz del viento. La soledad es la primera percepción del pueblo cuando llega en su juventud el maestro, con su mujer y sus hijos. La gente es invisible. No se la ve ni se la oye. Parece, como dice Paz hablando del ninguneo, que los habitantes se metamorfosean con el paisaje desolado y sus voces se perciben como murmullos que se confunden con el sonido del viento. Como diría Paz, “simulan”. Cuando alguna presencia humana aparece, es la de las mujeres, que se esconden y los observan. El maestro le pregunta a su mujer:

“- ¿Viste a alguien? ¿Vive alguien aquí? –le pregunté.

“-Sí, allí enfrente... Unas mujeres... Las sigo viendo. Mira, allí tras las rendijas de esa puerta veo brillar los ojos que nos miran... Han estado asomándose para acá... Míralas. Veo las bolas brillantes de sus ojos... Pero no tienen qué darnos de comer. Me dijeron sin sacar la cabeza que en este pueblo no había de comer... (63).

Más adelante vuelven a aparecer las mujeres, en forma de ruidos que semejan murciélagos, saliendo en la oscuridad de la noche a recoger agua: “Las vi paradas frente a mí, mirándome. Luego, como si fueran sombras, echaron a caminar calle abajo con sus negros cántaros” (64).

El hermetismo de los habitantes de Luvina se hace impenetrable, frustra todo intento de comunicación del maestro. Es un pueblo de viejos, mujeres solas y niños donde reina el silencio, donde solo se oyen murmullos y gruñidos, donde no hay perros que ladren, esos animales que simbolizan la vida en la obra de Rulfo. Los hijos trabajan lejos y los viejos esperan la muerte para ser continuados por los hijos cuando envejezcan y tomen su lugar y sean sostenidos a su vez por sus hijos. Sus vidas parecen norias infinitas, en las que no cabe la idea de progreso que trae el maestro, donde solo la muerte significa algo para los habitantes. Cuando el maestro les sugiere que se vayan de ese lugar seco y estéril, donde no es posible cultivar nada, ellos contestan: “Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos” (66).

De esta manera, se enfrentan dos miradas del mundo: la occidentalizada del maestro y la del mexicano hermético, que vive su soledad como una forma de orfandad, donde la muerte es lo único cierto. El gobierno nunca aparece, excepto para matar a los hijos que llegan ocasionalmente a ver a los padres y que son buscados por algún crimen. Hacia el final, dice el maestro:

Y allá siguen. Usted los verá ahora que vaya. Mascando bagazos de mezquite seco y tragándose su propia saliva para engañar el hambre. Los mirará pasar como sombras, repegados al muro de las casas, casi arrastrados por el viento (66).

En esta cita se visualiza el estoicismo del sufrimiento que dignifica la cultura mexicana en *El laberinto de la soledad*. Este pueblo ficticio, que antecede a Comala, resuena en las palabras de Octavio Paz:

El hermetismo es un recurso de nuestro recelo y desconfianza. Muestra que instintivamente consideramos peligroso al medio que nos rodea. Esta reacción se justifica si se piensa en lo que ha sido nuestra historia y en el carácter de la sociedad que hemos creado. La dureza y hostilidad del ambiente –y esa amenaza, escondida e indefinible, que siempre flota en el aire– nos obligan a cerrarnos al exterior, como esas plantas de la meseta que acumulan sus jugos tras una cáscara espinosa (26).

Esa historia marca la mexicanidad explorada por Octavio Paz en ese juego de miradas de *lo mismo* y de *lo otro*, que es recogido por la literatura de su época. En la obra de Rulfo, tanto en los cuentos de *El llano en llamas*, como en la novela *Pedro Páramo*, es posible refrendar los imaginarios del mexicano hermético, de la fiesta como desbordamiento (véase “El día del derrumbe”), de la indiferencia ante la muerte (véase “La cuesta de las comadres” donde el asesino naturaliza el acto de matar como algo corriente o la apatía del hijo que se lleva el cadáver de su padre como un bulto más en “¡Diles que no me maten!”), de los rituales y las formas (también en “El día del derrumbe”) de la violencia como forma de relación (véase “El llano en llamas”).

Finalmente, podemos decir que Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad* leyó su época, identificó los imaginarios de la cultura mexicana a partir del diálogo intercultural. Lo que parece naturalizado e invisible se hace evidente cuando la mirada se distancia, cuando los contrastes afloran. Podemos también añadir que la reflexión sobre el estar en el mundo, hecha desde América Latina, tiene lugar en el ensayo y en la ficción. Los escritores han tenido una pulsión por la identidad tan profunda, que por ello han indagado en la historia y en la conciencia de sus pueblos para interpretar la cultura.

**Referencias bibliográficas:**

- Bustillo, Carmen. “De lo real, lo imaginario y lo ficcional”. *Apuntes filosóficos*. No.17 (2000), pp. 149-164.
- Fuentes, Carlos. “Chac Mool”. Biblioteca Digital Ciudad Seva. <https://ciudadseva.com/texto/chac-mool/>
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Editorial Biblos, 1995.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, 1982. 9ª. Edición.
- Pageaux, Daniel-Henri. “Imagología”. *Metodologías comparatistas y Literatura comparada*. Editor Pedro Aullón. Clásicos Dykinson, 2012.
- Pacheco, Carlos. *La comarca oral revisitada*. Departamento de Literatura, Universidad Nacional, 2016.
- Rulfo, Juan. “Luvina”. *Obra completa. El llano en llamas/ Pedro Páramo/ Otros textos*. Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 60-66.