

PAST (RE)PRESENTED: THE FUNCTION OF BODY AND TIME IN CARLOS FUENTES' "CHAC MOOL"

CLAUDIA FOGLIANI

ORCID.ORG/0009-0003-0374-5980

Doctoranda en El Colegio de México

cfogliani@colmex.mx

Abstract: *The article explores the function of the body and its connection with time transgression in the story "Chac Mool" by Carlos Fuentes. The hypothesis of this work takes the body into account not only as a vehicle to generate the destabilization characteristic of the fantastic, but as the place from which the fantastic element is perceived. Therefore, the objective is to trace the connections between the materiality of the character's body and the effect of the clash between past and present in the story: on the one hand, the space represented by the body of the statue will be taken into account, where time transgresses its conventional linearity and, in this way, challenges the paradigm of reality in the story. On the other hand, the function of the corporeality and of the sensory perception of Filiberto, the collector who acquires the statue, will be analysed.*

KEYWORDS: STORY, THE MASKED DAYS, CORPORALITY, CHRONOTOPE, FANTASTIC

RECEPTION: 12/11/2025

ACCEPTANCE: 30/03/2026

(RE)PRESENTAR EL PASADO: LA FUNCIÓN DEL CUERPO Y DEL TIEMPO EN “CHAC MOOL”, DE CARLOS FUENTES

CLAUDIA FOGLIANI

ORCID.ORG/0009-0003-0374-5980

Doctoranda en El Colegio de México

cfogliani@colmex.mx

Resumen: El artículo explora la función del cuerpo y su conexión con la transgresión temporal en el relato «Chac Mool» de Carlos Fuentes. La hipótesis de este trabajo considera el cuerpo no sólo como un vehículo para generar la desestabilización característica de lo fantástico, sino como el lugar desde el cual se percibe el elemento fantástico. Por ello, el objetivo es rastrear las conexiones entre la materialidad del cuerpo del personaje y el efecto del choque entre pasado y presente en la historia; por un lado, se tomará en cuenta el espacio representado por el cuerpo de la estatua, donde el tiempo transgrede su linealidad convencional y, de este modo, desafía el paradigma de la realidad en el relato; por otro, se analizará la función de la corporeidad y de la percepción sensorial de Filiberto, el coleccionista que adquiere la estatua.

PALABRAS CLAVE: CUENTO, *LOS DÍAS ENMASCARADOS*, CORPORALIDAD, CRONOTOPO, FANTÁSTICO

RECEPCIÓN: 12/11/2025

ACEPTACIÓN: 30/03/2026

INTRODUCCIÓN

El interés de Carlos Fuentes (1928-2012) por la historia de México se manifiesta desde los comienzos de su trayectoria literaria. Este artículo se centra en el análisis de la encrucijada entre cuerpo y tiempo en el relato “Chac Mool”, aparecido por primera vez en *Los días enmascarados* (1954). La encarnación del ídolo se sostiene en la desestabilización de la percepción sensorial del personaje principal, Filiberto, que vive literalmente el hecho fantástico en carne propia. El objetivo es, entonces, trazar las posibles conexiones entre la materialidad del cuerpo del personaje Chac Mool y el efecto del choque entre pasado y presente en el cuento: por un lado, se tomará en cuenta el espacio representado por el cuerpo de la estatua, donde el tiempo transgrede su linealidad convencional y, de esta manera, pone en crisis el paradigma de realidad en el relato; por otro, se analizará la función de la corporalidad de Filiberto, el ingenuo coleccionista que adquiere una estatua que se revela como algo más que una simple reproducción de arte precolombino.

Por lo tanto, la hipótesis que rige este estudio es que el cuerpo constituye el lugar privilegiado donde se abre el intersticio desde el cual emerge lo fantástico y el pasado se vuelve presente. Es decir, el cuerpo no es un vehículo de la desestabilización inherente a lo fantástico, sino que el trastocamiento de la realidad se produce *en y por* el cuerpo: la transgresión temporal que ocurre en el cuento no solamente tiene lugar en la estatua, sino en la revelación de su transformación a través de los sentidos del mencionado Filiberto. Con el fin de identificar las relaciones entre el cuerpo y la contravención del tiempo, se reflexionará sobre cómo la ruptura fantástica de naturaleza temporal repercute en la materialidad de los cuerpos de los personajes.

Para concretar este objetivo, el texto se articula según tres apartados. El primero proporcionará un breve enfoque para adentrarse en las aproximaciones a lo fantástico. Al respecto, se considerarán el comienzo realista y su transgresión epistémica como los dos elementos más estables dentro de la dinámica fantástica. En particular, se hará referencia a las sistematizaciones de Flora Botton Burlá (1983), Rosalba Campra (2000) y Adriana Rodríguez (2017), para dar cuenta de las transgresiones en el tiempo y en la materia corporal. Estas dos instancias, cuya interacción es fundamental en el relato de Fuentes, se profundizarán respectivamente mediante los trabajos de David Roas (2021) y de Margherita Cannavacciuolo (2020).

El segundo apartado tiene como objetivo dar cuenta de la importancia del tiempo en el pensamiento literario de Carlos Fuentes. Tras comentar las condiciones de producción de *Los días enmascarados* (1954) —la colección de cuentos en la que aparece “Chac Mool”— se hará referencia a algunos ensayos de *Tiempo mexicano* (1971) que contribuyen a la sistematización de la idea del tiempo del autor, moldeada por la simultaneidad y la ciclicidad.

La última sección se centrará en el análisis de “Chac Mool”, del que se destacarán algunos aspectos generales para luego profundizar su revisión a la luz del cuerpo y el tiempo en lo fantástico, según lo argumentado en los apartados anteriores. Las observaciones se centrarán en la materialidad del cuerpo de los personajes: en particular, se atenderá la percepción sensorial de Filiberto de la transgresión temporal y material que surge de la corporalidad de la estatua.

LO FANTÁSTICO, EL CUERPO Y EL TIEMPO

La discusión crítica en torno a los límites teóricos de lo fantástico es una de las más dinámicas y cautivadoras del campo literario, cuya densidad demuestra que establecer una definición única y totalizante es un objetivo ambicioso e, incluso, ingenuo. Como mucho, se puede intentar dar cuenta de algunas pautas que la crítica especializada ha trazado con el objetivo de delimitar qué es lo fantástico y cómo se manifiesta narrativamente, como intentaré hacer en las siguientes páginas.

Los aportes teóricos más sólidos sobre lo fantástico se han desarrollado desde la década de 1970: primero, el trabajo de Tzvetan Todorov ([1970] 2016), en el que se empiezan a caracterizar con mayor claridad los matices entre fantástico, extraño y maravilloso; posteriormente, la propuesta de Ana María Barrenechea (1972) vislumbra en la problematización de lo real el componente fundamental de lo fantástico; la investigación de Irène Bessière (1974), por su parte, inaugura una vertiente en la que lo fantástico es, más que un género, un modo narrativo en el que se produce un trastocamiento de un orden socialmente pactado; asimismo, gracias a las observaciones de Rosemary Jackson (1981), la poética de la subversión y disolución de límites impuestos se reconocen como elementos prominentes del relato fantástico.

Considerando que la reflexión crítica acerca del género ha sido amplia y variada, una *conditio sine qua non* que ha alcanzado cierto consenso crítico es la

creación de un paradigma de realidad como marco de la narración fantástica. Para que suceda la ruptura que caracteriza lo fantástico, es necesario que el relato se construya desde cierto grado de *mímesis*, es decir, que se posicione desde un inicio en un “paradigma de la realidad” (Olea Franco, 2004: 59). Por lo tanto, se vuelve indispensable la edificación de un universo narrativo regido por normas reconocibles y compartidas tanto por los personajes como por el lector, pues “la naturaleza fantástica de un suceso dependerá siempre de lo que se considera como real” (2004: 33). En otras palabras, el registro inicial de texto seguirá la lógica de la estética realista, por lo que se instaura en el texto un mundo verosímil con respecto al extratextual, con el que comparte —sólo aparentemente— códigos y leyes. Como remarca Flora Botton Burlá: “Lo fantástico es la aparición, en el mundo bien ordenado de la vida cotidiana, de lo imposible, de aquello que [no] obedece a las reglas de este mundo. Por lo tanto, esas reglas bien establecidas son indispensables para la aparición de lo fantástico” (1983: 38).

En muchos casos, la consecuencia principal de la ruptura no es la certeza de la desestabilización, sino que resulta ser la incertidumbre frente a lo que el personaje acaba de atestiguar, una suspensión de certezas que se destaca como una condición esencial para el funcionamiento de la lógica fantástica: “La duda, la ambigüedad, pueden o no estar representadas en el texto; pueden formar parte de él o quedar como interrogantes en el espíritu del lector, pero su presencia es indispensable para que un cuento pueda considerarse fantástico” (Botton Burlá, 1983: 186). Tras el hecho fantástico, las preguntas surgen como consecuencia de una disonancia entre los elementos diseminados en el relato, ya que éste se rige desde una “lógica de la conjunción” (Olea Franco, 2004: 62). Es decir, la asociación de dos o más elementos incompatibles tiene como resultado una discrepancia cognitiva que no encuentra una explicación en las leyes realistas que, hasta ese momento, han regido el universo representado en el texto.

La importancia de la percepción del personaje es un aspecto trabajado por el mencionado estudio de Todorov, según el cual la reacción de los actores del texto constituye la diferencia entre lo extraño y lo fantástico: “El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad

está regida por leyes que desconocemos” (2016: 32). Recientemente, Adriana Azucena Rodríguez ha identificado tres tipos de relaciones entre el personaje y el hecho fantástico: el humano que se enfrenta a lo sobrenatural; la entidad sobrenatural que se relaciona con otro personaje humano, y el humano que no logra percibir o no acepta el hecho fantástico (2017: 98).

En el primer caso, Rodríguez hace hincapié en dos situaciones: el personaje humano es testigo, en primera persona, del hecho fantástico o los acontecimientos vividos por un personaje son narrados por otro (2017: 99). En “Chac Mool”, la presencia de ambos tipos de personaje revela su complementariedad, considerando que la incertidumbre del primer testigo del hecho fantástico será corroborada por un segundo personaje-testigo. Siempre de acuerdo con la dinámica del cuento, la encarnación de la estatua del dios precolombino Chac Mool coincide con dos de las cinco posibilidades de la segunda categoría —la del personaje sobrenatural que se enfrenta a lo humano—: “el ser sobrenatural anclado en los parámetros de referencias de la vida y la muerte” (2017:101) y “el monstruo” (2017:102-103).¹ Como se puede vislumbrar por los ejemplos mencionados, el tiempo y la corporalidad son, respectivamente, dos elementos que se presuponen en ambos casos, sin dar cuenta de su relevancia en las estrategias del texto fantástico, como se intentará señalar más adelante.

Al analizar un cuento donde una estatua precolombina se encarna —es decir, regido por una transgresión de naturaleza material y temporal— resulta necesario tomar en consideración los juegos fantásticos, según el planteamiento de Botton Burlá (1983), con el tiempo y con la materia. En lo que concierne a la articulación del tiempo, la autora identifica cinco categorías: 1) el detenido, 2) el discontinuo, 3) el simultáneo, 4) el cíclico y 5) el revertido (1983: 195-196). Sin profundizar detalladamente en cada subgrupo, de manera general se puede comentar que todos se alejan del paradigma de la linealidad; en particular, el tiempo simultáneo y el cíclico son los que ponen en crisis la división entre pasado, presente y futuro (1983:196), y se insertan en esa lógica de la conjunción de oposiciones que se ha propuesto como lógica que hace operar lo fantástico.

¹ A estas dos es necesario agregar el personaje que se enfrenta a lo sobrenatural y adquiere características sobrenaturales, el mediador entre los dos mundos y el demonio (Rodríguez, 2017: 101 y 103).

Respecto al tema del tiempo se pronuncia también Julio Cortázar: en una de sus clases de literatura en Berkeley, a principios de la década de 1980, el autor reconoce que, en la literatura fantástica, “el tiempo es un elemento poroso, elástico, que se presta admirablemente para cierto tipo de manifestaciones” (2013 [1980]: 51). La materialidad que el autor otorga al tiempo subraya su potencialidad como elemento para ser manipulado y moldeado, una característica que se suele asociar con el elemento material. Por su parte, en tiempos más recientes, David Roas observa que la subversión temporal en la literatura fantástica es un tema que no ha sido analizado a profundidad. El crítico reflexiona acerca del uso del cronotopo bajtiniano como un concepto que ha limitado el estudio del tiempo en lo fantástico a su relación con el espacio: “Es cierto que en buena parte de las ficciones que proponen una transgresión del tiempo, ésta suele implicar también una alteración de las coordenadas espaciales. El problema [...] es que estudiar ambas categorías de forma conjunta implica hacer depender el tiempo del espacio (y a la inversa) y, con ello, rebajar el valor y la autonomía de las transgresiones fantásticas del tiempo” (2021: 97). Sin duda, la observación de Roas resulta apropiada a la hora de considerar el tiempo y el espacio como las coordenadas que originan el contexto general del cuento; por ejemplo, un viaje en el tiempo necesita concretarse también en el espacio. Sin embargo, como se argumentará en el tercer apartado de este artículo, “Chac Mool” se vuelve ejemplo de una transgresión temporal que deja totalmente intacto el tiempo en el que están inmersos todos los personajes; de hecho, el quiebre en la realidad se origina en un espacio circunscrito a la estatua del ídolo precolombino y, además, se enlaza de forma imprescindible con la materialidad del objeto.

En lo que concierne justamente a este último ámbito, Botton Burlá dedica un espacio muy reducido a los juegos con la materia, que se limitarían a “hacer desaparecer los límites entre lo material y lo espiritual” (1983: 197). Por otro lado, la propuesta teórica de Rosalba Campra se vuelve entonces un complemento apropiado para profundizar en la transgresión de la materia en lo fantástico. La autora clasifica los lugares narrativos donde se lleva a cabo la mencionada ruptura fantástica entre categorías sustantivas y predicativas. Las primeras se organizan alrededor de las categorías de la enunciación: el *yo* que enuncia el aquí y el ahora. Las predicativas agregan matices a las sustantivas y se articulan en tres ejes opositivos: “concreto / abstracto; animado / inanimado; humano / no humano” (2000: 31; traducción mía). En el primer axis, Campra

utiliza el término *concreto* en su sentido más estricto, es decir, para dar cuenta de algo que tenga un peso, un volumen y ocupe un espacio; la autora hace referencia, en otras palabras, al mundo físico. Por su parte, lo abstracto carece de estas cualidades y se vincula al sueño, al recuerdo y a la imaginación; en particular, se sustrae a todas las reglas de lo concreto, ya que “responde a un código individual o reducido a un grupo, y carece de materialidad” (Campra, 2001: 31). En el caso de la segunda pareja (“animado / inanimado”), el primer término se caracteriza por su movilidad, voluntad y presencia vital, mientras que el segundo se identifica por su incapacidad de moverse y por su inercia (Campra, 2000: 33). El último axis (“humano / no humano”) se identifica por perpetrar una “transgresión [que] remite fundamentalmente a un tipo de antinomia que refleja la premisa antropocéntrica de cualquier narración” (Campra, 2000: 42-43; traducción mía) y por la posibilidad de incluir el elemento divino en oposición a lo humano, que quedaría excluido en la oposición animado/no animado. Las diferentes combinaciones entre las categorías detalladas por Campra dan cuenta de ese trastocamiento que caracteriza lo fantástico: su interacción insinúa la duda acerca de las leyes de un mundo que, hasta ese momento, había sido construido bajo las coordenadas de la verosimilitud y de la credibilidad.

La materialidad del cuerpo no resulta exenta de las transgresiones mencionadas. En lo que concierne al cuerpo, éste es un elemento asociado a lo fantástico en términos estéticos, en particular a través de cuerpos anómalos, como el monstruo (la anomalía corporal) o el fantasma (la ausencia de la materialidad del cuerpo). A pesar de la importancia del personaje y de su cuerpo en la interpretación de la ruptura epistemológica mencionada anteriormente, el papel de la corporalidad en la transgresión fantástica ha sido objeto de una atención reciente, sobre todo en relación con la percepción visual del hecho fantástico (Martínez, 2007) y con la complicidad que entabla con la ruptura epistemológica (Cannavacciuolo, 2020).

El carácter transgresor e inestable del cuerpo no se plantea —como podría imaginarse— como una prerrogativa exclusiva de lo fantástico del siglo decimonónico, poblado de monstruos y criaturas inexplicables, sino que se incluye en su estética del siglo xx, en la que adquiere otros matices. Sin embargo, de acuerdo con el análisis de José María Martínez (2007), la prominencia de la percepción visual es un rasgo que se mantiene en ambas épocas. De hecho, Martínez sostiene que

[...] lo visual, en sus vertientes temática y figurativa o icónica, es uno de los constituyentes séminos propios del discurso fantástico, un discurso formulado en anécdotas que exigen estructuralmente la presencia del componente mimético y por tanto la asunción de la continuidad entre la percepción sensible —especialmente la vista—, sus representaciones mentales y la abstracción intelectual subsiguiente. (2007: 182)

Si bien la vista es un sentido fundamental para el relato fantástico, convive con cuatro sentidos más que pueden tener una función igualmente cabal, como se argumentará acerca del tacto en el análisis del cuento.

Con respecto al cuerpo del personaje en lo fantástico, el estudio de Margherita Cannavacciuolo acerca de los cuentos de Julio Cortázar lo define como “un elemento intermedio [que] se sitúa *entre* los dos órdenes ontológicos inconciliables que conforman la estructura del relato fantástico, a la vez que se convierte en *instancia de mediación* entre el paradigma de realidad a partir del cual el texto se construye y el elemento fantástico que lo subvierte” (2020: 20). En este sentido, el cuerpo del personaje se vuelve “el punto de fricción que anticipa y da cuenta de la ambigüedad fantástica” (2020: 20). Al valerse de la filosofía de la percepción de Edmund Husserl y Maurice Merleau-Ponty como marco teórico, la autora conecta el cuerpo con su contexto mediante el lema merleau-pontiano que concibe el cuerpo como “ser-en-el-mundo” (2020: 24). La percepción es, sin embargo, incierta e inestable, ya que no se encuentra ligada a la esfera de lo racional; sobre todo, como se ha mencionado, es necesario que la percepción del elemento fantástico produzca un cortocircuito con la experiencia común de la realidad. Más bien, se podría afirmar que la corporalidad en lo fantástico se vincula a una lógica de la sensación en la que distintos elementos se combinan y conviven fuera de una norma establecida. En este sentido, el cuerpo se inserta en otra lógica —la conjunción— que rige lo fantástico:

[...] en general, los textos fantásticos se caracterizan por la paulatina primacía de *la lógica de la conjunción*, la cual se contrapone a la *lógica de la disyunción* con que comúnmente son explicados los fenómenos, tanto en la realidad habitual de los personajes como en la de los receptores; según esta última, las categorías fundamentales de materia, tiempo y espacio (entre ellas el “yo”) son comprensibles y manipulables mediante dicotomías disyuntivas que im-

piden, por ejemplo, que un mismo ser sea dos seres distintos, que alguien esté simultáneamente en dos lugares diferentes, que se interrumpa la secuencia cronológica, etcétera. Así, para esta *lógica de la disyunción* compartida por el texto y por nuestra realidad de lectores, se puede estar vivo o muerto, pero no vivo y muerto a la vez, como sucede en un texto fantástico cuando se impone la *lógica de la conjunción* [...]. (Olea Franco, 2004: 62-63)

El cuerpo en lo fantástico vuelve a tener un estatuto simbólico en el que caben muchos significados, en contraposición con el vaciamiento operado por el moderno paradigma científico que ve en el cuerpo nada más que un involucro (Le Breton, 2002: 60). Mediante la capacidad de “encarnar y significar al mismo tiempo aspectos concebidos como escandalosamente inconciliables” (Cannavacciuolo, 2020: 44), el cuerpo en lo fantástico se inserta en la encrucijada entre las categorías sustantivas y predicativas, es decir, se produce un cortocircuito de sentido en su mismo espacio.

Asumir el cuerpo como un punto de inflexión de la transgresión fantástica significa considerarlo también como un espacio donde la temporalidad lineal se puede interrumpir. Resulta pertinente traer a colación el ejemplo del vampiro, ya que en su corporalidad conviven la existencia y la muerte eternas, es decir, se mantiene en una suspensión del tiempo que lo confina en su corporalidad y que incide directamente en su materialidad. De hecho, ésta se puede manifestar en formas que se refieren a diferentes temporalidades (la vejez y la juventud eterna), ya que todas están contenidas en el mismo espacio corpóreo.

En resumidas cuentas, el cuerpo realiza esa “intencionalidad desestabilizadora” (Olea Franco, 2004: 72) que caracteriza lo fantástico y que tiene dos consecuencias principales: por un lado, se vuelve un espacio, un borgeano intersticio de sinrazón en el que la transgresión fantástica se produce; por el otro, tanto el cuerpo como lo fantástico elaboran ese cuestionamiento de la ideología vigente que es, en términos generales, la de la modernidad, la cual en la narrativa de Carlos Fuentes toma las coordenadas del México desarrollista de la mitad del siglo xx.

LOS DÍAS ENMASCARADOS Y EL DESAFÍO DE LA MODERNIDAD

La publicación de *Los días enmascarados*, en 1954,² recibió una discreta atención por parte de la crítica de la época, que, a pesar de reconocer el valor de la prosa del primer Fuentes, la inserta en un tipo de literatura considerada torremarfilista, eso es, dedicada a la completa evasión de la realidad.³ Sin embargo, una lectura atenta de los relatos lleva a reconocer que “una parte sustancial de *Los días enmascarados* inventa un mundo que posee fuertes nexos con el México contemporáneo, con el cual y desde el cual discute” (Olea Franco, 2004: 144). Podría decirse, entonces, que la puesta en conexión de dos temporalidades diferentes que se lleva a cabo en “Chac Mool” no es sólo un ejercicio de ruptura estética, sino la expresión de una postura política y social armonizada con el cuestionamiento de la realidad que se desarrolla en los textos fantásticos.

De hecho, las dinámicas fantásticas en el relato se llevan a cabo en el contexto del México desarrollista de la década de 1950, cuyo espíritu se transmite mediante el personaje principal, Filiberto, un burócrata que, en su tiempo libre, viaja a Acapulco y colecciona reproducciones de arte prehispánico. Tanto el contexto como el personaje expresan una fuerte crítica hacia su contemporaneidad, regida por ese espíritu del progreso fuertemente ligado a la incipiente clase media. Este tema se encuentra también en la escritura ensayística de Fuentes: en dos ensayos de *Tiempo mexicano* (1971), “Kierkegaard en la zona rosa” y “De Quetzalcóatl a Pepsicóatl”, el autor insiste en los peligros de confiar en el sueño desarrollista y en la posibilidad de que existan formas de resistencia hacia él. De hecho, ambos sugieren que es en la relación de la cultura mexicana con el tiempo donde se produce el cortocircuito que impide la incorporación de México en la lógica del progreso: “La voluntad de la *actualidad* de los hombres de la Reforma, la importación de los esquemas de Adam Smith y Auguste Comte, desconoce la *simultaneidad* de los tiempos mexicanos” (1971: 11; énfasis en el original). De acuerdo con esta afirmación,

² La primera edición de *Los días enmascarados* se termina de imprimir el 11 de noviembre de 1954, una fecha que coincide con el vigésimo sexto cumpleaños del autor (García Gutiérrez, [1985] 2000: 51).

³ Los detalles de la recepción de la obra se reconstruyen en Rafael Olea Franco (2004:137-144).

si la modernidad funda su *ethos* en un presente constantemente actualizado hacia el futuro, México se perfila como un lugar en el que conviven épocas diversas que no se someten al tiempo histórico y lineal.

El resultado es un clima de tensión, causado por la presión ejercida por la modernidad que empuja para deshilar la circularidad del tiempo mexicano. Detrás de una operación sólo en apariencia de inclusión del pasado en el presente, en las lógicas de la modernidad se lleva a cabo, en cambio, su vaciamiento: al ser recuperado solamente por razones estéticas, el pasado se limita a una entidad pasiva e incluso se vuelve un objeto para entrar en los circuitos de mercantilización. De acuerdo con ese vaciamiento simbólico actuado por la lógica de la modernidad, todo puede volverse un objeto de consumo: la escritura de Fuentes cuestiona este sometimiento y revela, tanto teórica como narrativamente, el pasado como una sustancia viva, activa, “que nos niega, burla, desafía y *asedia*” (1972: 14; énfasis mío). De esta forma, el tiempo no es simplemente una magnitud física para medir la duración y la acumulación ordenada de acontecimientos, sino un lugar mucho más complejo, una zona ambigua que se forma mediante la superposición de tiempos heterogéneos.

La liminalidad que resulta de esa convergencia de tiempos —teorizada por Fuentes en sus ensayos— se revela un territorio propicio para el surgimiento de lo fantástico. De hecho, en su última cita mencionada, el uso del verbo *asediar* por parte del autor se encuentra en absoluta sintonía con la poética de lo fantástico, ya que se vincula a la idea de transgredir (e, incluso, de agredir) el paradigma de realidad de la narración: a través del choque entre el presente —supuestamente moderno y desarrollado— y el pasado —prehispánico o del siglo XIX—, como en otro cuento de *Los días enmascarados*, “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, en algunos relatos de Fuentes se presenta la posibilidad de lo fantástico, caracterizado por manifestarse en los intersticios que se crean desde la colisión entre realidades diferentes. Esto es particularmente evidente en “Chac Mool”, uno de los relatos más leídos y estudiados de las letras mexicanas, cuyo personaje principal es una estatua precolombina de una divinidad que se relaciona con el agua y el inframundo.

Antes de profundizar en el estudio de la relación entre el tiempo, el cuerpo y lo fantástico en las corporalidades de los personajes del relato, resulta pertinente rastrear estos temas en los anteriores acercamientos al texto. Los estudios de Georgina García Gutiérrez ([1985] 2000), Gladys Feijoo (1985) y Cynthia Duncan (1986) ofrecen perspectivas fundamentales para la interpretación

del texto. En este sentido, si el análisis de Feijoo se enfoca particularmente en las infracciones epistemológicas que permiten afirmar la presencia de lo fantástico, gracias al empleo de las categorías de lo animado/inanimado y del sujeto/objeto (1985: 37-38), el de Duncan se caracteriza por evidenciar la estructura enmarcada del texto, que se articula a través de la lectura del diario de Filiberto por parte de su amigo, y se enfoca en dar cuenta de los rasgos típicos de la narración fantástica: el comienzo apegado al paradigma de realidad compartido y la hesitación que el protagonista tiene en reacción al elemento fantástico, es decir, la paulatina transición material del ídolo de estatua a hombre (1986: 127-128).

Por su parte, García Gutiérrez lleva a cabo un análisis fundamental de “Chac Mool” en su libro *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*, que se articula según los actores, el espacio y el tiempo que dan forma al texto. En particular, la autora enfatiza la importancia del espacio —una casona porfiriana en absoluta decadencia— en la estructura circular de la narración y en la relación antitética entre los destinos de Chac Mool y Filiberto. Ahora bien, al destacar el proceso de “humanización del tiempo vivo” ([1985] 2000: 33) que involucra el ídolo, la autora pone en relación, por primera vez, la conversión de la estatua en dios prehispánico con el elemento temporal. Si bien García Gutiérrez detecta la fuerte conexión que se establece entre Chac Mool y Filiberto —tanto por la vuelta a la vida del primero y la muerte del segundo, como por la decadencia física y moral de Chac Mool, que se convierte en un proceso de imitación de “los peores rasgos de la cultura y de la clase social que Filiberto representa” ([1985] 2000: 33)—, su estudio presta una atención mínima a la relación entre la corporalidad de Filiberto y el pasado, cuyo análisis se realizará en el siguiente apartado.

LA GRIETA EN EL TIEMPO Y LA TRANSFORMACIÓN DEL CUERPO: UN ANÁLISIS DE “CHAC MOOL”

Podría decirse que el cuerpo es uno de los elementos principales del “Chac Mool”. De hecho, es también el motor que abre el primer nivel de la historia: tras la muerte inesperada de Filiberto durante las vacaciones de Semana Santa, un compañero de trabajo llega a Acapulco para ocuparse de llevar el difunto a su casa. Como se ha anticipado, el contexto que se construye en el cuento tiene como referente la clase media mexicana del tiempo: tanto las

actividades (“comer el choucrout endulzado por el sudor de la cocina tropical, bailar el sábado de gloria en La Quebrada, y sentirse ‘gente conocida’ en el oscuro anonimato vespertino de la Playa de Hornos” [Fuentes, 1954: 7]), como el lugar (Acapulco, un destino típico del turismo de masas) revelan el espíritu aspiracionista de Filiberto. Tras cargar el féretro en un autobús “bajo un túmulo de cocos” (1954: 8), el anónimo amigo empieza a leer “un cuaderno barato, de hojas cuadriculadas y tapas de papel mármol” (1954: 8), que pertenecía al hombre, a raíz de la curiosidad por tener más informaciones sobre su fallecimiento y también entender por qué, desde hace un tiempo, su comportamiento se había enrarecido: “quizá sabría por qué fue declinando, olvidando sus deberes, por qué dictaba oficios sin sentido, ni número, ni ‘Sufragio Efectivo’. Por qué, en fin, fue corrido, olvidada la pensión, sin respetar los escalafones” (Fuentes, 1954: 9-10).

Al entrar en el segundo plano narrativo del cuento —el diario de Filiberto—,⁴ se descubre que su narrador es un funcionario que añora los tiempos de su juventud, cuando tenía la esperanza de poder ascender a una clase social más alta, todavía sin saber que aquella promesa de éxito quedaría sólo en eso, una promesa:

Yo sabía que muchos (quizás los más humildes) llegarían muy alto [...]. No, no fue así. No hubo reglas. Muchos de los humildes quedaron allí, muchos llegaron más arriba de lo que pudimos pronosticar en aquellas fogosas, amables tertulias. Otros, que parecíamos prometerlo todo, quedamos a mitad del camino, destripados en un examen extracurricular, aislados por una zanja invisible de los que triunfaron y de los que nada alcanzaron. (Fuentes, 1954: 9)

El léxico perteneciente al área semántica de la batalla y de la guerra —destripados, zanja, triunfaron— configura el ambiente de pugna y de frustración que caracteriza a Filiberto. Se construye, en definitiva, un personaje que, al

⁴ Según el planteamiento de Georgina García Gutiérrez, el diario no solamente se relaciona con la configuración del relato enmarcado, sino también con la reflexión sobre el tiempo que el objeto mismo implica: “Filiberto, obsesionado con el pasado, juega en el diario con la exactitud temporal, a pesar de su preocupación por el día, la semana, el momento, las etapas de su vida” ([1985] 2000: 40).

pensar en su pasado, recuerda las promesas incumplidas y que, a la vez, al mirar al presente, siente el peso de lo que fue y ya no existe. En otras palabras, Filiberto sufre el paso del tiempo, cuyos vertiginosos e inexorables cambios no le permiten reconocer, por ejemplo, el café al que solía acudir en su juventud o incluso su propia ciudad. Es más, el hombre empieza a sentir cierto desfase con respecto a su alrededor: “[los eventos] habían ido cincelándose a ritmo distinto del mío” (Fuentes, 1954: 10). Resulta claro que el primer encuentro con la interioridad del personaje revela su vertiginosa obsesión con el pasado, que percibe como una ilusión perdida a raíz de la cual debe ponerse una máscara tras otra por toda su vida, como escribe en su diario: “Me disfracé en los expedientes. Desfilaron los años de las grandes ilusiones, de los pronósticos felices y también todas las omisiones que impidieron su realización” (1954: 10).

Filiberto anota también dos elementos que influyen de manera considerable en la trama del cuento. El primero es la conversación con su amigo Pepe acerca del perfecto encaje entre la iconografía cristiana y las religiones indígenas:

Llegan los españoles y te proponen [que] adores 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? [...] El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. (1954: 11-12)

El intercambio denota, por un lado, la poca importancia que Filiberto atribuye a las “teorías” de Pepe, las cuales considera una forma que su amigo tiene de relacionarse con su pasión por cierto tipo de arte indígena, que adquiere cuando encuentra “estatuillas, ídolos, cacharros” (1954: 12) a un precio razonable. Por otro lado, Filiberto describe a su amigo como un “descreído” (1954: 11), un comentario que se puede interpretar como un distanciamiento de la falta de fe de su amigo y que, por contraste, permitiría considerar al coleccionista como un hombre que es receptivo a lo sobrenatural.

El segundo elemento es la compra de la estatua de Chac Mool, asesorada por el mismo Pepe, quien aconseja a Filiberto un lugar en el mercado de la Lagunilla donde podrá encontrar ese ejemplo de arte prehispánico que estuvo buscando por años. El escepticismo hacia la originalidad de la estatua no le

impide adquirirla, pues su piedra de baja calidad “no aminora la elegancia de la postura o lo macizo del bloque” (1954: 13). Es evidente que la compra de Filiberto se guía por la estética, un precepto que denota la desacralización del pasado operada por la modernidad, gracias a la cual es posible despojar un objeto religioso de su aura sagrada y colocarlo en un contexto meramente comercial.

El hombre lleva la estatua del ídolo a su casa, que describe de la siguiente manera: “[un] caserón, ciertamente muy grande para mí solo, un poco lúgubre en su arquitectura porfiriana” (1954: 16). A pesar de todo el trabajo que implica mantener el inmueble, no puede separarse de él porque “es la única herencia y recuerdo” (1954: 16) que el protagonista tiene de sus padres. Por un lado, la casa de estilo porfiriano de Filiberto demuestra la decadencia de un pasado cuyo prestigio no se ha podido mantener en el presente. Por otro, la relación afectiva que el personaje tiene hacia su hogar se vuelve un indicio más de su sensibilidad hacia el pasado, del que le resulta complicado desapegarse.

Antes de exponerla en su “cuarto de trofeos” (1954: 14) —un espacio gracias al cual se infiere el valor ostentativo que la estatua tiene para él—, Filiberto guarda su nueva compra en el sótano, que se vuelve un espacio significativo tanto al principio como al final del relato, ya que es ahí donde comienza el proceso de transformación de la estatua y donde terminará almacenado el cuerpo de Filiberto al final del cuento. A este propósito, Manuela Gallina señala:

Es un detalle importante el hecho de que Carlos Fuentes coloque al Chac Mool primero en una tienda para turistas y luego en el sótano de la casa de un simple burócrata pequeñoburgués, Filiberto. Ahí, de hecho, está el epicentro de la actividad litúrgica de la modernidad, en el sentido etimológico de ritualidad religiosa y de utilidad pública: en la tienda se ejerce la ritualidad de las compras; en el sótano se colocan todas las cosas (compradas) inútiles. (2011: 255)

Sin restar la validez de estas observaciones, resulta importante añadir que el sótano no es sólo un espacio donde se deposita lo que se considera inútil, sino también un lugar simbólico para la memoria y para el pasado, pues suele ser el espacio que se ocupa para almacenar y resguardar esos objetos (como pueden ser las fotos, la ropa y los juguetes de la infancia) que componen el archivo familiar. Resulta entonces llamativo que el sótano de Filiberto parezca vacío y que entre sus objetos se mencionen sus trofeos, los cuales se encuen-

tran exhibidos en su casa. Es significativo, entonces, que la transformación y humanización de la estatua empiece en un espacio cargado de un simbolismo relacionado con una suerte de vacío presente en la vida del hombre, un vacío trastocado por la presencia de este ídolo, el cual es parte de sus trofeos.

Ahora bien, antes de seguir con el análisis para examinar la humanización de la estatua, resulta pertinente considerar tres referencias al cuerpo en el texto, que diseminan esos indicios para anunciar paulatinamente la configuración del hecho fantástico. En primer lugar, tras acceder al segundo plano de la narración —la del diario—, la conexión entre la corporalidad y el pasado se manifiesta abiertamente en la escritura de Filiberto, quien comenta su anhelo por el pasado con una metáfora que hace referencia al tacto: “Sentí la angustia de *no poder meter los dedos en el pasado* y pegar los trozos de algún rompecabezas abandonado” (Fuentes, 1954: 10; énfasis mío). La naturaleza metafórica de la expresión adquiere un matiz concreto a la hora de relacionarla con la sucesiva transformación de Chac Mool, en la que —como se discutirá más adelante— la percepción de Filiberto tiene un papel fundamental. Otra mención al cuerpo se produce en la conversación sobre el sincretismo religioso entre el coleccionista y su amigo Pepe: en la referencia al cuerpo de Cristo, hecho hombre para ser destrozado por el martirio, cuyo fin es la salvación de la humanidad, se puede captar una visión de la corporalidad destrozada por la violencia del sacrificio como punto de conexión entre las dos culturas, pero también como un paralelismo con la estructura del cuento, que empieza con una encarnación (la de Chac Mool) y termina con un sacrificio (de Filiberto). En último lugar —y para volver al sótano en el que es almacenado temporalmente el ídolo—, parece que su personificación es anticipada por el mismo protagonista, quien interpreta la expresión del rostro de la estatua como si pudiera expresar desaprobación: “Pierde mucho mi Chac Mool en la oscuridad del sótano; allí, es un simple bulto agónico, y su mueca parece reprocharme que le niegue la luz” (1954: 14).

Tras introducir al ídolo en su casa, Filiberto reporta unos eventos insólitos en sus notas: las tuberías del caserón se descomponen y el agua fluye en el sótano, un hecho fácilmente explicable por la antigüedad del edificio. A causa de la humedad del agua que invade el sótano, la estatua se cubre de un estrato de musgo, que se compara a una enfermedad de la piel: “Secaron el sótano, y el Chac Mool está cubierto de lama. Le da un aspecto grotesco, porque toda la masa de la escultura parece padecer de una erisipela verde, salvo los ojos,

que han permanecido de piedra. Voy a aprovechar el domingo para raspar el musgo” (Fuentes, 1954: 16). Preocupado por la lama que crece y se expande por el cuerpo de la estatua, Filiberto intenta extirparla y la raspa con una espátula: “No se distinguía muy bien en la penumbra; al finalizar el trabajo, *seguí con la mano* los contornos de la piedra. Cada vez que lo repasaba, el bloque parecía reblandecerse. No quise creerlo: era ya casi una pasta. Este mercader de la Lagunilla me ha timado. Su escultura precolombina es puro yeso, y la humedad acabará por arruinarla” (1954: 17; énfasis mío). Como suelen hacer los protagonistas de los cuentos fantásticos, Filiberto intenta explicar lo que observa a través de un razonamiento lógico. En este caso, el ablandamiento de su nuevo ejemplar se considera un fraude por parte del vendedor, que le entregó una reproducción (como había sospechado) elaborada con un material como el yeso, que no ha podido sobrellevar las inundaciones del sótano. A raíz de la sucesiva transformación del ídolo, resulta evidente que la humedad del entorno se vuelve un elemento fundamental para su humanización: lejos del calor de la lámpara y al contacto con el agua —su elemento—, Chac Mool empieza lentamente su resurrección desde el pasado.

Merece la pena notar que el vocabulario que expresa el sentido del tacto es predominante en esta parte del relato: “Volví a *palpar* al Chac Mool. Se ha endurecido, pero no vuelve a la piedra. No quiero escribirlo: hay en el torso algo de la *textura* de la carne, lo *aprieto* como goma, *siento* que algo circula por esa figura recostada [...]. No cabe duda: el Chac Mool tiene vello en los brazos” (1954: 17-18; énfasis mío). Las estrategias narrativas que entraman lo fantástico parecen abreviar en la idea según la cual la vista es el sentido predilecto para la percepción de la experiencia. De hecho, la mirada se plantea a menudo como un elemento fundamental para “vehicular la dinámica fantástica y poner en tela de juicio el paradigma de realidad del mundo narrado” (Canavacciuolo, 2020: 117). En este sentido, ver una transgresión de naturaleza epistémica adquiere un alto grado simbólico, que implica la imposibilidad de aprehender la realidad en su totalidad. Al mismo tiempo, no debe excluirse que el empleo de la vista se pueda revelar útil al trastocamiento que implica lo fantástico: a menudo su funcionamiento se enlaza con la percepción de algo que, en primera instancia, se reconduce a una distorsión fácilmente explicable, como, por ejemplo, en el caso de los espejismos o de otras ilusiones ópticas. Sólo posteriormente el hecho se confirma como una anomalía fantástica, a través de una segunda mirada o por otros medios. En cambio, el tacto podría

considerarse un sentido más difícil de engañar, gracias a la falta de distancia entre el sujeto que percibe y el objeto percibido; en otras palabras, por la inmediatez que presupone, al tacto podría atribuirse un mayor grado de confiabilidad. A este propósito, Giorgio Agamben recuerda que el medio del tacto es la carne, que no solamente comunica la presencia de la otredad, sino que configura al cuerpo mismo en el acto de percibirse como un cuerpo que toca: “Mientras que en la vista no podemos ver nuestros ojos y en el oído no podemos percibir nuestra capacidad de oír, en el tacto tocamos nuestra misma capacidad de tocar y de ser tocados” (2021; traducción mía). A pesar de la distancia geográfica y temporal, las palabras de Agamben resuenan vívidamente en el ensayo “La máscara y la transparencia” (1981), en el que Octavio Paz, refiriéndose a la narrativa de Carlos Fuentes, escribe: “los fantasmas no son menos reales que los cuerpos, sólo que esos fantasmas encarnan: los tocamos y nos tocan, nos desgarran” (1981: 49). De acuerdo con estas reflexiones, el sentido del tacto se alimenta a través de un movimiento circular que incluye los cuerpos de los personajes y los tiempos que representan, como se argumentará a continuación.

A la luz de lo dicho hasta aquí, parece que la obsesiva palpación del cuerpo de la estatua por parte de Filiberto sirve para confirmar el hecho fantástico —la transición de lo inanimado a lo animado del cuerpo del ídolo— a un tiempo que enfatiza la importancia de la percepción de Filiberto y, como consecuencia, el papel fundamental de su misma carne para corroborar las alteraciones materiales de la estatua. Si al principio del cuento el hombre siente “la angustia de no poder meter los dedos en el pasado” (1954: 10), ahora la percepción de la transgresión material y temporal del cuerpo de la estatua lo trastoca por completo y, sobre todo, deja el paso al surgimiento de lo fantástico mediante “una cadena simbólica que, a partir de las manos, se extiende a la totalidad del cuerpo gracias al contacto físico entre los personajes” (Cannavacciuolo, 2020: 166).

Por su parte, el cuerpo de Chac Mool, desplazado del tiempo pasado al presente, se transforma en términos de materialidad (de piedra a carne), a un tiempo que la intrusión en el presente produce su decadencia física. La cualidad más evidente del ídolo resulta ser su porosidad: pasa de ser un dios de un tiempo mítico —“Sabe historias fantásticas sobre los monzones, las lluvias ecuatoriales, el castigo de los desiertos; cada planta arranca su paternidad mítica: el sauce, su hija descarriada; los lotos, sus mimados; su suegra: el

cacto” (Fuentes, 1954: 21-22)— a convertirse en una parodia de sí mismo en el presente moderno. Esto se observa en el encuentro final entre el amigo de Filiberto y el ídolo, que confirma el hecho fantástico y que es precedido por la descripción del deterioro físico que caracteriza la nueva presencia de Chac Mool: “Antes de que pudiera introducir la llave en la cerradura, la puerta se abrió. Apareció 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” (1954: 28; énfasis mío).

Cabe notar que la vuelta a una perspectiva visual, que decreta la victoria definitiva del dios sobre Filiberto (el cuerpo del difunto, colocado en el sótano, toma el lugar de la estatua), se acompaña por otro sentido: el olfato. No es una sensación que pertenece únicamente al personaje que corrobora el cuento de Filiberto, ya que el mismo diarista manifiesta el disgusto provocado por el hedor de Chac Mool, como escribe en sus notas: “Lo que no puedo tolerar es el olor, extrahumano, que emana de esa carne que no lo es, de las sandalias flamantes de vejez” (1954: 22). En particular, el rechazo de Filiberto demuestra una dimensión que nuevamente se conecta con la carne —la del cuerpo del ídolo—, percibida como una suerte de simulacro que no puede mimetizarse con la realidad y que, como consecuencia, revela constantemente su engaño. Las reacciones de ambos personajes vehiculan la idea de una amenaza que confirma la observación de Miguel Herráez, según la cual “el olor de las cosas no nos invade progresivamente sino de una manera total, violenta” (2005: 339). En fin, a pesar de que la insistencia en la dimensión olfativa es secundaria a la del tacto, gracias a ella se confirma la importancia de la corporalidad en la configuración del hecho fantástico.

Éste se reafirma también en el cuerpo de Filiberto. Su involuntaria complicidad con el hecho fantástico tiene consecuencias directas para su vida: el hombre huye a Acapulco, donde se ahoga, tal vez por voluntad de Chac Mool, tal vez por su decaimiento físico debido al tiempo. El fallecimiento del personaje, sin embargo, no parece constituir un punto final para él, sino el principio de otro ciclo vital, como comenta su amigo: “Filiberto esperaba, muy pálido en su caja, a que saliera el camión matutino de la terminal, y pasó acompañado de huacales y faroles la primera noche de *su nueva vida*” (1954: 8; énfasis mío).

A este propósito, Paz restituye una imagen similar cuando escribe acerca de la relación que se establece entre el cuerpo y el desvelamiento de otra realidad: “El cuerpo es verdadero y la revelación que nos ofrece es inhumana, sea animal o divina: nos arranca de nosotros mismos y nos arroja a otra vida, o a otra muerte, más plena” (1973: 49). De acuerdo con la conexión simétrica que se establece entre Chac Mool y Filiberto, la entrada del ídolo en la época moderna tiene como equivalencia el acceso del hombre a otro plano de la realidad, sumergido en el no-tiempo de la muerte. Si bien la contravención en el tiempo y en el espacio se lleva a cabo de forma más evidente en el espacio del cuerpo de Chac Mool, el contacto entre el hombre y la transformación del ídolo hace que el pasado se encarne en el presente y que modifique también sus atributos: el cuerpo de Filiberto —ahogado en el mar y recolocado en el sótano-inframundo— se dispone a empezar otro ciclo de vida, tal vez en el tiempo mítico de Chac Mool.

CONCLUSIONES

El presente artículo ha examinado la función del cuerpo de los personajes en el trastocamiento temporal y corporal que se encuentra al centro del cuento fantástico “Chac Mool” de Carlos Fuentes. Como se ha argumentado y de acuerdo con las consideraciones de estudios anteriores, el cuento se articula según la dinámica fantástica tradicional. Ésta implica una estructura narrativa que empieza con la construcción de un mundo basado en la verosimilitud (el México desarrollista del siglo pasado), en el que surge el hecho fantástico (la encarnación de una estatua de un ídolo prehispánico), cuya anomalía es prontamente rechazada por el personaje principal (Filiberto), que será a su vez englobado por el tiempo del ídolo.

A la luz de las reflexiones de Carlos Fuentes sobre el tiempo mexicano, formado por la acumulación y la convivencia (aunque en tensión) de tiempos diversos, resulta claro que el cuento presupone una realidad cetónica: la del pasado prehispánico del ídolo Chac Mool. Gracias a la estructura misma de la temporalidad teorizada por el autor, esta realidad permanece silente hasta su reactivación, cuyas implicaciones son temporales y corporales, pero, sobre todo, fantásticas. Como consecuencia, el trastocamiento de la realidad del cuento se lleva a cabo particularmente en el punto de conjunción entre la

linealidad temporal y la estabilidad material del cuerpo: la estatua de Chac Mool.

Se ha resaltado cómo, al volverse parte de un tiempo que no le pertenece, el cuerpo de Chac Mool rompe su continuidad temporal y material: su transformación quiebra el cronotopo y cumple con la necesaria ruptura de las categorías de lo animado/inanimado y de lo humano /inhumano, teorizadas por Campra (2000), además de activar los juegos fantásticos entre tiempo y materia sistematizados por Botton Burlá (1983). Asimismo, si bien el ídolo lleva el pasado en su misma carne, es evidente que el presente tiene consecuencias directas sobre él: su materialidad pasa de ser hecha de la piedra mítica del pasado a carne corrompida por el tiempo presente.

Al mismo tiempo, el análisis del relato ha destacado la presencia de un segundo cuerpo, perjudicado por la modernidad y ligado al pasado: el personaje de Filiberto, víctima de la promesa de ascensión social del progreso y de la modernidad, se caracteriza por demostrar su percepción táctil de la transformación del ídolo. De hecho, su deseo metafórico de “meter los dedos en el pasado” se cumple con consecuencias extremas para su vida, que es finalmente englobada por otra temporalidad: el no-tiempo de la muerte.

Con este análisis, además, se busca profundizar en el tema del cuerpo y su materialidad en relación con lo fantástico y con la obra de Carlos Fuentes, donde la presencia de numerosas corporalidades se prestaría para un análisis más amplio y profundo; es este el caso, por ejemplo, del cuento “Tlactocatzine, del jardín del Flandes”, perteneciente a la misma colección de relatos, como también la novela corta *Aura* (1962), en los que la corporalidad tiene una función significativa y, como en el caso del ídolo prehispánico, hace que la memoria del pasado se encarne en el presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2021), “Filosofía del contacto”, *Quodlibet*, disponible en [<https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-filosofia-del-contatto>], consultado: 10 de marzo de 2026.
- Barrenechea, Ana María (1972), “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, vol. xxxviii, núm. 80, abril, pp. 391-403, DOI [<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1972.2727>].
- Bessière, Irène (1974), *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse.

- Botton Burlá, Flora (1983), *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*, México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Campra, Rosalba (2001), “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 153-191.
- Campra, Rosalba (2000), *Territori della finzione: il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci Editore.
- Cannavacciuolo, Margherita (2020), *El cuerpo cómplice. Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Visor Libros.
- Cortázar, Julio (2013 [1980]), *Clases de literatura: Berkeley, 1980*, Buenos Aires, Aguilar/Altea/Taurus/Alfaguara.
- Duncan, Cynthia (1986), “Carlos Fuentes’ ‘Chac Mool’ and Todorov’s Theory of the fantastic: A case for the Twentieth Century”, *Hispanic Journal*, vol. VIII, núm. 1, pp. 125-133.
- Feijoo, Gladys (1985), *Lo fantástico en los relatos de Carlos Fuentes: aproximación teórica*, Nueva York, Senda Nueva Ediciones.
- Fuentes, Carlos (1971), *Tiempo mexicano*, México, Editorial Joaquín Mortiz.
- Fuentes, Carlos (1954), *Los días enmascarados*, México, Los Presentes.
- Gallina, Manuela (2011), “De la piedra al vello: la corrupción de la materia y de la conciencia en ‘Chac Mool’ de Carlos Fuentes”, en Magdalena Chocano, William Rowe y Helena Usandizaga (eds.), *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*, Fráncfort del Meno /Madrid, Iberoamericana-Ver-vuert, pp. 253-265.
- García Gutiérrez, Georgina ([1985] 2000), “Chac Mool (la amenaza del pasado prehispánico)”, en *Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios-El Colegio de México, pp. 23-42.
- Herráez, Miguel (2005), “El recuerdo como sensación en el discurso de Julio Cortázar”, en Eva Valcárcel (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, Servizo de Publicacións-Universidade da Coruña, pp. 339-342.
- Jackson, Rosemary (1981), *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres/Nueva York, Routledge.

- Le Breton, David (2002), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Martínez, José María (2007), “La mirada fantasma: isotopía visual y literatura fantástica”, en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e historia*, Palencia, Ediciones Cálamo, pp. 179-198.
- Olea Franco, Rafael (2004), *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios-El Colegio de México.
- Paz, Octavio (1981), “La máscara y la transparencia”, en *Corriente alterna*, México, Siglo XXI Editores, pp. 44-50.
- Roas, David (2021), “Nuevos caminos en la teoría de lo fantástico: el tiempo y su subversión”, *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, vol. iv, núm.1, pp. 94-111, DOI [<https://doi.org/10.30827/tnj.v4i1.16242>].
- Rodríguez, Adriana Azucena (2017), “El personaje y lo sobrenatural en lo fantástico y géneros cercanos”, *Tenso Diagonal*, núm. 4, pp. 96-105.
- Todorov, Tzvetan ([1970] 2016), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán.

CLAUDIA FOGLIANI: Es doctoranda en Literatura Hispánica en El Colegio de México. Ha cursado licenciatura y maestría en la Università Ca’ Foscari Venezia (Venezia). Durante la maestría, ha obtenido una licenciatura en Letras por la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe, Argentina, gracias a un programa de doble titulación. Sus intereses privilegian el estudio de lo fantástico en el siglo xx, la representación del cuerpo en las letras y la literatura autobiográfica. Actualmente, está escribiendo una tesis sobre el diario de Antonieta Rivas Mercado y de Teresa Wilms Montt.

D. R. © Claudia Fogliani, Ciudad de México, julio-diciembre, 2026.