

ACONTECIMIENTO HISTÓRICO Y TRANSGRESIÓN FANTÁSTICA EN TRES CUENTOS DE ALBERTO CHIMAL*

Historical event and fantastic transgression in three short stories by Alberto Chimal

Marco KUNZ
Université de Lausanne
Orcid



Resumen

Mientras que en la gran mayoría de los productos culturales que desarrollan ficciones a partir de acontecimientos históricos predomina la representación realista, algunos cuentos del mexicano Alberto Chimal combinan la referencia a sucesos reales con el recurso al modo fantástico, en particular a la transgresión de límites lógicamente infranqueables. En "Se ha perdido una niña", Chimal desarrolla una variante metaficcional del motivo de los universos paralelos, en "Corredores" presenta el mundo continuo de las ficciones cuyos personajes no encuentran la salida a la realidad, y en "Arte" el suceso catastrófico que pone fin a la historia humana, la destrucción total del planeta Tierra, es visto por extraterrestres cuasi-divinos como si fuera un espectáculo artístico multimedial. Los tres cuentos subvierten las jerarquías de valores asignados a la realidad y a la ficción, respectivamente, tanto como los dogmas estéticos y políticos que suelen regir la vida cultural y social de la humanidad.

Palabras clave: Alberto Chimal, acontecimiento histórico, fantástico, metalepsis.

Abstract

In most of the cultural products which develop fictions based on historical events, the realistic representation is predominant. However, some short stories by the Mexican

* Este artículo se redactó en el marco del proyecto de investigación *La productivité culturelle (narrative) d'événements historiques: les répercussions culturelles de six événements au Mexique et en Espagne (1968-2004)*, del Fonds National Suisse (Proyecto FNS Núm. 100012_146097), que se está realizando en la Universidad de Lausana bajo la dirección del profesor Marco Kunz, con la colaboración de Rachel Bernet, Salvador Girbés y Michel Schultheiss.

writer Alberto Chimal combine the reference to real events with the fantastic mode, especially with the transgression of logically uncrossable lines. In “Se ha perdido una niña”, Chimal develops a metafictional variant of the parallel universes’ motif; in “Corredores”, he presents the continuous world of fictions whose characters cannot find the exit to reality; and in “Arte”, the catastrophic event which puts an end to human history, the total destruction of the Earth, is seen by quasi-divine extraterrestrials as if it were a multimedia artistic show. The three stories subvert the hierarchy of values assigned to reality and to fiction, respectively, as much as the aesthetic and political dogmas ruling the cultural and social life of humanity.

3

Key words: Alberto Chimal, historical event, fantastic, metalepsis.

En los incontables productos culturales de índole ficticia (obras literarias, cinematográficas, artísticas, musicales, etc.) que directa o indirectamente se basan o se inspiran en acontecimientos históricos factuales, el recurso a estéticas realistas prevalece sin ninguna duda sobre otros modos de representación (v. gr. metafictional, maravilloso, fantástico, etc.). Tal preferencia no sorprende, pues si aspiran a añadir algo sustancial al conocimiento y la comprensión de sucesos reales que son también objeto de la investigación historiográfica tanto como del debate mediático y político, todo desvío de la facticidad documentada o de la versión mayoritaria consensual de la 'verdad histórica' aumenta el riesgo que corren esas ficciones de verse descalificadas por falta de seriedad, por exceso de imaginación y/o por la frivolidad que se suele atribuir a todo lo lúdico. Las pocas ficciones *fantásticas* (en un sentido amplio del término, es decir, abarcando no únicamente lo fantástico 'puro' todoroviano y sus aledaños inmediatos, sino la gama completa que va de lo extraño a lo maravilloso: Todorov 1970: 49-62) que no rehúsan cierto anclaje en la Historia factual desarrollan a menudo variantes ucrónicas y/o utópicas sobre lo que habría podido pasar si los sucesos

hubieran ocurrido de manera diferente (p. ej. si los atentados del 11-S hubieran provocado una guerra nuclear mundial, como ocurre en *Apocalipsis Pulp* [2012] del colombiano Ezequiel Mendoza Granados), o se ambientan en un contexto histórico concreto que la trama narrada trasciende para plantear preguntas de alcance más universal y ahistórico (como lo hizo Borges en "El milagro secreto" con las referencias a la ocupación nazi de Praga), o proponen una visión anormal (telepática, 'radiográfica', onírica, etc.) para hacer perceptible lo que se oculta bajo la superficie engañosa de la realidad (v. gr. cuando el yo-narrador cortazariano de "Apocalipsis de Solentiname" ve la violencia pandémica de América Latina al contemplar diapositivas de pinturas bucólicas nicaragüenses). Se trata, pues, principalmente de ofrecer alternativas especulativas o profundizaciones y superaciones semánticas que van más allá de la facticidad documentable de los acontecimientos y sugieren significados que resultarían inasequibles e ilícitos para los discursos historiográficos comprometidos con la veracidad de los hechos relatados (o de las referencias al contexto real en el caso de tramas de ficción).

En muchas de esas narraciones fantásticas es común una transgresión que puede adoptar la forma de un cambio de ámbito ontológico del tipo que Gérard Genette denomina *metalepsis*, es decir, un paso de un primer nivel que se define como realidad dentro de la diégesis ficticia (en los casos que aquí nos interesan se reconocería por las referencias a hechos históricos verídicos) a otro que para los personajes corresponde a la ficción (v. gr. una novela que leen y a la que de repente se ven desplazados). Empíricamente imposible, la *metalepsis* es una figura ficcional que siempre lleva implícita cierta dosis de irrealidad que la emparenta con lo fantástico y lo maravilloso:

La métalepse ne serait donc plus une simple figure (traduisible), mais bien une fiction à part entière, à prendre ou à laisser — à cette nuance près que le lecteur, à qui l'on attribue un rôle manifestement impossible, ne peut y accorder sa créance: fiction certes, mais fiction de type fantastique, ou merveilleux, qui ne peut guère attendre une pleine et

entière suspension d'incrédulité, mais seulement une simulation ludique de crédulité. (Genette 24-25)

En un relato basado en hechos históricos, la metalepsis podría ser, p. ej., el abandono, por parte del narrador o personaje, del ámbito factual a favor de una versión ficticia alternativa (*i.e.* el paso de la realidad a la ficción), la transmigración entre varias diégesis coexistentes a partir de una primera ficción basada en un suceso real (*i.e.* el paso en cadena de una ficción a otra) o un cambio de la perspectiva desde la cual se enfocan los hechos contados (p. ej. el paso desde dentro de la diégesis a una mirada exterior al mundo narrado).

La obra literaria de Alberto Chimal no destaca por un particular compromiso con la realidad histórica: al contrario, pertenece plenamente a la "literatura de imaginación" (Chimal 2012b: 90) o "fantástica", término que el autor mexicano usa sin complejos, pero con cierta prudencia a causa de la contaminación que sufre de "las historias ñoñas y confortables que por lo común se etiquetan como «fantasía»" (Chimal 2012b: 82). Muchas de sus narraciones se desarrollan en cronotopos autónomos de la geografía y cronología de nuestra realidad, más afines a otros universos ficticios y míticos que a la historiografía y la sociología: respecto de los relatos cortos de *Gente del mundo* (1998), Samuel Gordon acuñó el concepto de lo *neomitológico* "para calificar este nuevo sesgo enraizado en las más antiguas propuestas literarias y, a la vez, el anclaje en las más recientes técnicas [...] de los nuevos microrrelatos que fusionan mito y fantasía por igual" (Gordon 10), y Cristina Mondragón describió el escenario de la novela *La torre y el jardín* (2012) como un burdel que se encuentra en un "edificio mágico" (Mondragón 254), "laberíntico" y "siniestro" (257), situado en un lugar no ubicable en los mapas y caracterizado por rasgos anormales como "la incoherencia entre la forma exterior y la magnitud interior" (257), la voluntad propia de la torre y su capacidad "para remodelarse aparentemente por sí sola" (258). En algunos pocos relatos de Chimal, en cambio, lo fantástico se conjuga con un mundo referencial claramente reconocible, p. ej.

las procesiones de Semana Santa de Iztapalapa en "La pasión según la sombra" (incluido en *Grey*, 2006) o la Rusia (pos)soviética en "Se ha perdido una niña" (que comentaré en este artículo), textos en que hechos insólitos e inconcebibles

van apareciendo en la narración como reales sin más, [...] se imponen, sin explicación alguna, como un suceso que no sólo los personajes y el narrador, incluso el mismo lector, se ven forzados a aceptar con absoluta y total perplejidad. No hay ningún tipo de fricción ni de grieta a través de la cual lo fantástico aparece, sino que la realidad y la ficción se entrecruzan, hasta el punto de que uno puede llegar a dudar de cuál de las dos realidades es la buena [...]. (Jiménez Morato 19)

6

La relación entre lo fantástico y acontecimientos históricos reales, presente en muy pocos relatos de Chimal, no ha merecido casi ninguna atención de la crítica, con la excepción de un artículo de Michel Schultheiss que dedica algunas páginas a "La mujer que camina para atrás", un cuento que usa el motivo folklórico de la Llorona para establecer un "nexo entre las experiencias horribles del terremoto [de 1985] y la violencia en el país de hoy en día" (Schultheiss 155). Los tres relatos que comentaré a continuación constituyen, pues, casos excepcionales tanto en la obra de Chimal como en la 'literatura de imaginación' en general, y examinar la función que desempeñan en ellos los acontecimientos históricos tematizados abre para los estudios de lo fantástico una dimensión aún poco explorada.

"Se ha perdido una niña"

En el cuento "Se ha perdido una niña" (Chimal 2012a: 29-45), incluido originalmente en *Éstos son los días* (2004), Chimal desarrolla una original variante metaficcional del motivo fantástico de los universos paralelos, ya que la lectura de un libro soviético en la era post-soviética provoca la escisión del mundo en dos realidades históricamente sucesivas, pero que coexisten, por lo menos para uno de los personajes, en los mismos tiempo y espacio después del acontecimiento que acabó con la primera época (la Unión Soviética, disuelta en 1991) para iniciar la segunda (la Rusia poscomunista). Todo

empieza en 1998, cuando el yo-narrador le regala a Ilse, su sobrina de trece años, la novela *Se ha perdido una niña* de la escritora rusa Galina Demikina, publicada en traducción española en Moscú en 1982, que encontró por casualidad en la estantería de su casa, sin haberla leído ni saber cómo llegó a su librero. No se trata, como pensaba el narrador, de un relato realista que enseña "cómo se vivía en la URSS en aquellos tiempos" (30), sino de "un cuento, de esos impresos con letra grande" (30), sobre "una niña que visitaba un mundo fantástico. Sólo ella podía hacer el viaje y los demás no entendían nada" (30), una ficción cuya sinopsis recuerda vagamente las obras de Lewis Carroll ("la niña se perdía en ese mundo, en el que se había metido a través de un cuadro y en el que vivía gente muy amistosa o duendes o algo parecido" [30]) y funciona como anticipo y *mise en abyme* de la historia que narra Chimal:

Al final aparecía el tío de la niña, que era pintor pero también una especie de mago (él había hecho el cuadro mágico, pues), y el final era feliz. El mundo del libro era como una «reflexión» sobre la familia, pero también sobre el mundo verdadero, y sobre el arte y los artistas... (30)

La novela le gusta tanto a Ilse que decide escribir a la soviética Editorial Progreso, cuya dirección ha encontrado en el libro. Tal entusiasmo comienza a preocupar a su madre, pues le resulta insensato enviar una carta a un país que ya no existe (31), pero Ilse no le hace caso, manda su carta a Moscú y recibe una respuesta, con "estampillas que decían CCCP" (32), que habla "como si no hubiera pasado nada... Como si la URSS todavía existiera" (32), lo que causa el temor de la madre de que alguien, tal vez un "pervertido" (33), se esté burlando de su hija. En la Embajada de Rusia nadie le puede explicar a la madre de Ilse cómo es posible que le llegue correspondencia desde un país ya desaparecido del mapa político; sin embargo, una representación diplomática soviética paralela —que se encuentra en el mismo edificio sin que los rusos sepan de su existencia— invita a Ilse a participar en un concurso en que gana una estancia de tres meses en la URSS (36). Mientras que el narrador y su hermana viven en una realidad en que la Unión Soviética dejó de ser, Ilse prepara el

viaje a Moscú y se muestra totalmente inmune a los intentos de los adultos de hacerle comprender los cambios históricos que se han producido desde la publicación del libro de Galina Demikina:

—Ilse... Ilse, ¿te acuerdas de lo que te comentábamos alguna vez, hace como un año, sobre que la URSS ya no existe?
 —¿Cómo?
 —Sí, que la URSS no existe. Se disolvió hace ocho años.
 —¿Cómo? —volvió a decir.
 —Sí, que ahora es Rusia y...
 —¿Cómo?
 Aquí, por primera vez, me asusté.
 Le expliqué, paso a paso, lo que había sucedido con la URSS (Gorbachov, Yeltsin, todo), y no me entendió. (43)

Ilse de hecho no puede entender los acontecimientos de la Historia factual de los adultos porque ella vive en un mundo en que estos sucesos no se han producido nunca: en varios viajes a la URSS (no a Rusia) visita los santuarios del comunismo ("la tumba de Lenin, junto al monumento a Marx y Engels" [43]), aprende la lengua rusa y estudia en una universidad soviética, se enamora de un joven de Leningrado (no San Petersburgo), se casa con él y vive en la URSS, sin que su madre y su tío obtengan otras pruebas de la existencia de ese país imposible que las fotos que les muestra Ilse —p. ej. de su encuentro con Galina Demikina, que en el mundo real murió en el mismo año 1991 en que se disolvió la Unión Soviética— y los para ellos anacrónicos sellos y estampillas (con martillos y hoces y las letras cirílicas CCCP) de las cartas que les envía. Mientras en México "las noticias de la televisión o los periódicos siempre hablan de Rusia" (44), Ilse les comenta los problemas de la realidad soviética: "el socialismo tampoco es una utopía"; "La burocracia es terrible. Ni Gerasimov puede con ellos. — Gerasimov es el jefe del Partido y, según muchos (o eso dice Ilse), un nuevo Nikita Jruschov" (44). Viven, pues, en la paradójica simultaneidad de dos realidades en que comparten un solo México, pero sus cosmovisiones y, más aún, sus experiencias empíricas del mundo discrepan radicalmente en cuanto al país escindido en Rusia y la

URSS, respectivamente. Sin embargo, viendo a Ilse feliz en su matrimonio soviético, la madre acepta hasta con orgullo la anomalía de esta situación inconfesable:

No puede decirle a nadie dónde está su hija, y todo el mundo se extraña cuando les cuenta que vive en Rusia (que está arruinada, llena de narcos y políticos corruptos, y no se parece nada o casi nada a la antigua URSS), pero a ella no le importa. (45)

Sería tan fácil como erróneo interpretar el comportamiento de Ilse como un mero caso psicopatológico, como una obcecación quijotesca, un trastorno mental provocado por la lectura de una ficción fantástica, una obstinación de alguien que se niega a aceptar la evidencia de lo real. También podríamos leer este relato como una parábola de las supervivencias de los anhelos utópicos ligados al sistema comunista o de toda la herencia de la Unión Soviética que no ha desaparecido aún de la Rusia real, pero también sería reducir la contradictoriedad constitutiva de esta narración a una solución monodimensional, sin duda más verosímil, pero empobrecedora como suelen ser las lecturas políticas de cuentos fantásticos. Transgrediendo las fronteras de la cosmovisión racionalista tanto como de las estéticas literarias "que se limitan a repetir el mundo" (Chimal 2012b: 82), el cuento "Se ha perdido una niña" relativiza y cuestiona el carácter de cesura histórica de acontecimientos como la 'disolución de la Unión Soviética' mostrando que éstos pueden ser, por un lado, sumamente pertinentes en la realidad empírica mayoritaria en la que se produjeron como hechos indudables y, por otro, inconcebibles y/o irrelevantes en una realidad heterodoxa en la que todo sigue como antes, como en la URSS anacrónica en la que entró Ilse a través de la novela de Galina Demikina (*i.e.* su cuadro mágico que le abrió el acceso a otra dimensión).

Si Ilse no puede comprender lo que le dicen acerca de los cambios del sistema político en Rusia, es porque ella no vive "como si todavía existiera" la URSS, sino que experimenta diariamente la realidad de la vida en la Unión Soviética. Lo fantástico hace posible esta paradójica simultaneidad de dos diacronías históricas paralelas, una interrumpida y profundamente cambiada por el gran suceso-cesura, otra continua por

omisión del acontecimiento desencadenante del cambio. "Se ha perdido una niña" ejemplifica perfectamente algunas ideas que Chimal desarrolló en su ensayo "De la escritura fantástica", donde define lo fantástico como "una postura, una actitud ante el lenguaje que llama al descubrimiento de territorios ajenos a los límites de la razón objetiva" (Chimal 2012b: 83) —sin duda, la URSS de Ilse es uno de esos espacios alternativos— y que tiene en cuenta que "la imaginación y la ficción son *partes* de la realidad, y no sus opuestos ni sus adversarios" (Chimal 2012b: 86). Lo fantástico se rebela contra el totalitarismo del realismo entendido

como obediencia ciega a una idea fija de la realidad, como obligación de no apartarnos jamás de una sola visión de lo que *es*. Su efecto es, hoy, incluso político: un impulso hacia la sumisión, una impresión de que es imposible hacer nada salvo contemplar lo que hay, documentar los que entendemos como nuestros derrumbes y fracasos habituales. (Chimal 2012b: 88)

Ilse es una insumisa que no acepta el derrumbe de su URSS imaginaria donde logra instalarse y vivir *realmente* porque persigue contra viento y marea "la búsqueda de lo *otro* real, no impuesto, no prefabricado" (Chimal 2012b: 89), que para Chimal representa uno de los "momentos más elevados" (Chimal 2012b: 89) de la imaginación fantástica, búsqueda en que no hay "una ruta que todos debamos seguir, sino justo lo contrario: puede haber otras rutas, las de cada individuo, las olvidadas, las secretas" (Chimal 2012b: 92-93). La gran ironía del cuento consiste en que Ilse, para escapar de ese reduccionismo, opta por la Unión Soviética, un país totalitario que en su época constituía el centro de una especie de mundo paralelo y alternativo al de las democracias occidentales, con un sistema político totalitario, represivo y anti-individualista, muy poco tolerante con quienes se desviaban de la ruta dictada, cuya estética oficial había sido el realismo socialista, tan hostil a la literatura que defiende y cultiva Alberto Chimal, pero que también generó ficciones fantásticas como *Se ha perdido una niña* de Galina Demikina.

"Corredores"

De la bifurcación de un mundo dividido en dos realidades paralelas coexistentes en "Se ha perdido una niña", Chimal pasa en "Corredores" (Chimal 2012a: 179-187) a un cronotopo configurado por una proliferación de vasos comunicantes unidos por pasillos que recuerdan los pasajes y galerías tan magistralmente ideados por Julio Cortázar en el cuento "El otro cielo" para moverse libremente entre dos polos opuestos: la "realidad" trivial y la "ficción" deseada (*i.e.* el presente en la Argentina del siglo XX y el pasado en el París decimonónico). Ahora bien, mientras que el personaje cortazariano que anhela evadirse de su poco atractiva vida cotidiana se queda finalmente encerrado en su rutina diaria sin volver a hallar la salida, en el relato del mexicano el protagonista (Leonardo DiCaprio) es un viajero a través de un universo laberíntico de ficciones literarias y cinematográficas cuya odisea en busca de una inalcanzable "realidad Hasta Allá Arriba" (181) lo lleva finalmente de regreso al punto de partida, en un espacio-tiempo narrativo que fusiona la arquitectura de la Biblioteca de Babel borgeana —"la vastísima biblioteca de libros sin sentido sobre la que ninguno de ellos había leído, así que no sabían que por sí misma era infinita y además cíclica, todavía más imposible de abandonar que cualquier otro espacio" (182)— con los múltiples lugares en que se desarrollan las infinitas historias que cuentan los libros y películas que ésta alberga. Protagonista de la superproducción hollywoodense *Titanic* (1997) en el *incipit*, DiCaprio reaparece, algo engordado, "casi cien años después, en la playa de un sueño, muy en el fondo de la mente de un empresario japonés" (179), tras haber pasado por los escenarios de la leyenda nipona de *Urashima Tarō* (180), y persigue su búsqueda de una salida del Palacio de los Sueños vagando por un mundo poblado de personajes ficticios errantes, tales como Batman (181), la Alicia de Lewis Carroll (182), los cuatro viajeros de *The Wizard of Oz* (181, 183), el rey Vathek de Beckford (183), el Edmundo Dantés de *El Conde de Monte Cristo* (183), o "el hombre

que cruzó por el prado y se encontró en el otro prado y llevaba un cuchillo para asesinar al hombre que leía una novela" (183; se trata, por supuesto, de una reminiscencia de "Continuidad de los parques" de Cortázar, el cuento metaléptico por antonomasia), entre muchos otros. Es decir, el cronotopo en el que se mueve el protagonista es el *continuum* de todas las ficciones cuyos límites revelan ser perfectamente permeables, ya que, al modo de "los actores, que van por la vida (si tienen suerte) de una a otra personalidad y de una a otra historia y jamás se quedan en ninguna de ellas" (180), DiCaprio se desplaza como por ósmosis de un mundo ficticio a otro —o dicho de otra manera: todos los mundos ficticios constituyen una sola ficción, de modo que la metalepsis deja de ser una transgresión y se convierte en un simple paso por un corredor—, hasta llegar a un barco "enorme y nuevecito; por los accesos de primera clase subían varias lindas muchachas, vestidas a la última moda del temprano siglo XX" (186): el *Titanic* otra vez, y él ha adelgazado y se ve "muy bien, como un jovencito" (186), igual al papel que hizo en la película *Blockbuster*. Lo que impulsa al protagonista —y a todos los demás personajes que lo acompañan— a emprender su viaje es el deseo de salir del universo de las ficciones y encontrar la realidad, sin acordarse de cómo se llama —"La mirada recordó al famoso galán la existencia de Hasta Allá Arriba, de aquel lugar que no era como aquí y cuyo nombre, de momento, se le escapaba" (186)— hasta el instante en que se cierra el círculo y se vuelve a incorporar en la historia (*i.e.* su vida-ficción personal) que protagoniza eternamente junto a "esa joven que le recordaba a uno de sus muchos amores de otros tiempos, aunque esos recuerdos eran tan vagos como la realidad (¡ése era el nombre!)" (187).

La única referencia explícita a la Historia factual que se encuentra en "Corredores" es la catástrofe del *Titanic* mencionada en la primera frase de la narración, y ésta también va impregnada de ficcionalidad: "En 1912, Leonardo DiCaprio fue uno de los miles que no lograron salvarse tras el hundimiento del *Titanic*" (179). Si la fecha

indicada remite a un acontecimiento real y el nombre del personaje a un actor estadounidense bien conocido, la coincidencia de los dos datos en la misma estructura sintáctica-lógica borra por completo las fronteras entre la historicidad del suceso ocurrido en 1912 y la ficcionalidad de la película protagonizada por DiCaprio en 1997: los ámbitos de la ficción y la realidad fusionan en la paradoja inherente a esta frase que afirma algo que no es correcto ni en la Historia factual (entre las víctimas del hundimiento del *Titanic* no se encontraba ningún individuo llamado Leonardo DiCaprio) ni en la ficción cinematográfica (en la película no se ahoga el actor DiCaprio, sino Jack Dawson, el personaje encarnado por éste), pero sí en la hibridez ontológica que caracteriza al seudo-DiCaprio en el cuento de Chimal.

A primera vista, este cuento parece de escaso interés para la reflexión teórica sobre la productividad cultural de acontecimientos históricos, ya que la relación con el suceso real es muy débil y, bien mirado, se trata de un producto cultural de segundo grado por derivar directamente de una película de ficción. Sin embargo, la paradójica frase inicial y el olvido del nombre de la realidad por parte de DiCaprio apuntan al dilema de la memoria que está en el centro mismo de la problemática de la producción de obras de ficción y de creaciones artísticas inspiradas en sucesos históricos: éstas se justifican a menudo con el propósito de contribuir a la memoria de los hechos y de sus víctimas, pero al mismo tiempo las obras generan su propia memoria que se sobrepone a la rememoración del acontecimiento histórico real y a veces hasta la eclipsa por completo. El hundimiento del *Titanic* es un excelente ejemplo: ¿qué nombres asociamos con la catástrofe?, ¿quién es capaz de nombrar a algún pasajero muerto en 1912? Si preguntáramos a un número representativo de personas elegidas al azar qué nombre se les ocurre en relación con el *Titanic*, es muy probable que la respuesta más frecuente sería: Leonardo DiCaprio (a lo sumo Kate Winslet, que hizo el papel principal femenino, tiene cierta posibilidad de competir con él). La memoria del acontecimiento

real es minoritaria e impura: en la actualidad hay sin duda más gente que ha visto la película y que, por consiguiente, no recuerda los hechos históricos, sino la ficción cinematográfica, y el actor es más popular en la cultura contemporánea que cualquiera de los naufragos que perecieron en la catástrofe. Por eso la frase históricamente incorrecta "En 1912, Leonardo DiCaprio fue uno de los miles que no lograron salvarse tras el hundimiento del *Titanic*" refleja con cierta exactitud un imaginario mayoritario, es decir, una visión del acontecimiento fuertemente —para muchos incluso exclusivamente— influenciada por un producto cultural de índole ficticia, en este caso la película *Titanic* dirigida por James Cameron. El recuerdo de la ficción sustituye la memoria de la realidad, y es por eso que el seudo-DiCaprio, protagonista del cuento de Chimal, recupera el nombre olvidado de la realidad justo en el momento de volver a encontrarse dentro de la versión ficticia del relato del *Titanic* que para él representa la verdad de su existencia. Es un recuerdo vago de la realidad que tiene el personaje de ficción, como también lo es el del consumidor del producto cultural, mientras que para ambos resulta infinitamente más nítida la memoria de la película.

"Arte"

El título de "Arte" (Chimal 2015: 75-85) no permite prever el tema apocalíptico que se desarrolla en este relato que cuenta la destrucción total y definitiva de la Tierra y de toda la humanidad, y no despliega su pleno significado hasta el desenlace. La mayor parte del texto describe los horribles estragos causados por la explosión del globo terráqueo y narra los instantes finales de la existencia de sus últimos dos habitantes, el joven poeta toluqueño Rafael, quien se ve propulsado hacia arriba, y la indonesia treintañera Jauza, diseñadora de *apps*, que ha sobrevivido milagrosamente a la disolución repentina del avión en que estaba viajando y que se encuentra en caída libre

hacia el Océano Índico cuando revienta el planeta. Los dos ignoran que están formando una pareja de perfecta simetría antitética:

Y ellos mismos son antípodas (también se podría usar el término *periecos*), opuestos y complementarios en el espacio físico pero también en muchos otros: no solo hombre y mujer sino practicantes de artes muy distintos, uno muy nuevo y otro muy antiguo; una en el hemisferio sur y otro en el norte. (79)

Subiendo uno y cayendo la otra hacia la muerte inevitable, en dos lugares geográficos diametralmente opuestos y en el mismo momento —que en el tiempo cronométrico corresponde a las siete de la mañana en México y a las siete de la tarde en el lado antipódico del mundo— encarnan al Anti-Adán y la Anti-Eva (78) porque con ellos no se funda la especie humana, sino que se extingue. La oposición complementaria que vincula a los dos es reforzada por la construcción paralela del *incipit* (75-76) y de su versión alternativa (80-81, en cursivas y precedida por la advertencia "(Además, no se debe olvidar que esta historia podría haber comenzado así:)" que ofrecen dos visiones análogas de la hecatombe en México y en Indonesia, respectivamente: ambas versiones se estructuran de idéntica manera como una secuencia de frases que empiezan con las mismas exclamaciones —"Qué dolor que el planeta entero acabe violentamente [...]" (75, 80), "Qué lástima que [...]" (75)/ "Qué pena que [...]" (80), "Qué triste oír [...]" (75, 80), "Qué doloroso caer hacia la muerte [...]" (75, 80), "Qué terrible no ver siquiera la belleza (terrible) que se contempla desde los helicópteros/ desde lo alto [...]" (75/80), "Y qué tragedia en fin que [...]" (76, 81)— que presentan el gran cataclismo como un suceso extremadamente espectacular para los sentidos y como un drama (una *tragedia*) que provoca(ría) una reacción emocional en quien lo contempla(ra). Sin embargo, si todos los seres humanos murieran en la catástrofe, como afirma el narrador (omnisciente en el pleno sentido de la palabra), no quedaría ningún público para ser testigo del Apocalipsis y experimentar los sentimientos descritos en el texto. A no ser

que se trate de una obra de arte para espectadores que viven en otra dimensión, es decir, si se opera una metalepsis de lo humano a lo sobrehumano.

Bien mirado, Rafael y Jauza constituyen los dos centros sincronizados de una composición que, tanto por sus regularidades formales (*v. gr.* la simetría) como por su carga semántica, revela poseer un diseño de indudables características estéticas pues está dotada de la dramaturgia y la coreografía de una *Danza Macabra* (81) totalitaria cuyo hiperrealismo supera todos los intentos ficticios humanos de prefigurar el fin del mundo, y ellos dos no son actores ni personajes que hacen un papel, sino que encarnan literalmente la condición de ser los supervivientes postreros de la humanidad en los segundos anteriores a su extinción:

Estos dos *son* realmente los últimos seres humanos. Las malas películas apocalípticas, de las que hubo muchas en los últimos tiempos de este mundo, solían omitir los cuerpos destrozados, la agonía, la sangre: todo lo que aún puede verse aquí y allá por todo el planeta y que no perdona a nadie. (77)

Mientras que la humanidad es arrasada por la megacatástrofe, este fin del mundo funciona como objeto de contemplación para una especie infinitamente superior al *homo sapiens*, es un espectáculo estético-recreativo para una raza de dioses o extraterrestres (tal vez de la estirpe del Micromégas de Voltaire) que asisten a la muerte de los "siete mil trescientos cuarenta y dos millones, novecientos ochenta y dos mil ciento dos habitantes del planeta" (77-78). Lo miran como si fueran espectadores de una tragedia en un teatro o de una película de catástrofes en una sala de cine, deseosos de llegar a una comprensión de la obra y de experimentar una catarsis, placeres inalcanzables para "los dos últimos en morir y los únicos que al menos empezaron a ver la explosión definitiva de todo [pero] que no estaban hechos para entender que el mundo entero era una obra o mecanismo capaz de crear la belleza de su ignorancia y de su miedo y de su sinsentido" (84). El privilegio del placer estético e intelectual lo tienen "[s]olamente el creador del mundo y sus iguales" (84), o sea, el artista-demiurgo

sobrehumano que creó la obra y su público, capaces de "una visión sobrenatural, más allá de toda percepción humana del tiempo y de espacio" (84), "aquellas criaturas enormes que ahora se empiezan a alejar de la explosión final y a comentarla, exactamente del mismo modo en que se comentaban las películas cuando había gente, y cine, y aquella iba a estos" (84). En las últimas líneas del cuento, algunos de esos espectadores discuten el decepcionante efecto que les ha hecho la obra:

—No le encontré el mensaje —se queja un espectador, en otro lugar.
 —No me parece que diga nada relevante sobre la actualidad —agrega otro.
 —Estas cosas son para que te diviertas y descanse la mente —dice un tercero, según él para defender la obra, que ninguno recordará mañana.
 (85)

Las críticas se resumen, pues, en la falta de un mensaje claramente identificable (o sea, el absurdo existencial de la vida humana vista desde la perspectiva de este público de gigantes), la ausencia de referencia a la actualidad (es decir, lo que para los personajes de la obra, perecidos en el evento, había significado toda su existencia, al crítico cuasi-divino le resulta desprovisto de cualquier pertinencia para su propia vida) y el carácter efímero y la intrascendencia de tales espectáculos de puro entretenimiento. Lo que para los humanos es un acontecimiento de insuperable importancia constituye un mero producto cultural para esos seres superiores que lo perciben, interpretan y valoran con la actitud de críticos desdeñosos ante un constructo semiótico, considerando el apocalipsis no como un suceso histórico, sino como artefacto estético.

La especie humana, consciente de su mortalidad, se caracteriza por una poderosa obsesión escatológica que se manifiesta, entre otras cosas, en el afán de imaginarse el final, la muerte individual tanto como el ocaso de toda la humanidad y del mundo en que vive, en anticipaciones ficticias de algo que, si un día se produjera realmente, resultaría forzosamente inenarrable. Con su cuento "Arte", Alberto Chimal nos brinda una variante particularmente lúcida del tema, pues se funda en el dilema inherente al Apocalipsis si éste pierde su justificación religiosa (que lo suele concebir como una

etapa en la historia de la eternidad): la destrucción total de la humanidad sólo es un acontecimiento *histórico* si queda alguien para contarla, si después de su extinción hay una continuación de la especie en otra forma (p. ej. como almas inmortales en el más allá). Si, en cambio, no hay supervivientes ni perduración de la especie en algún avatar, el acontecimiento más absoluto concebible desde la perspectiva humana significaría también el final de toda Historia; sería pues paradójicamente anti-histórico, ya que nadie lo recordaría, nadie lo integraría en una metanarrativa legitimadora ni le conferiría un significado cualquiera. Sólo seres exteriores a la historicidad humana serían capaces de percibirlo con distancia crítica en su totalidad y de reflexionar *a posteriori* sobre lo ocurrido: mientras que los humanos nos vemos limitados a imaginarnos el futuro final recurriendo a procedimientos artísticos porque sabemos que el acontecimiento real, cuando finalmente se produzca, nos aniquilará, los espectadores sobrehumanos presenciarían esa realidad a escala humana —*i.e.* microscópica para ellos— como si se tratara de una obra de arte creada para su deleite. En ambos casos, el hecho real resultaría inconmensurable en cuanto suceso *histórico*: para la humanidad, porque sería de tal magnitud que coincidiría con su desaparición irrevocable y, por consiguiente, aboliría toda posibilidad de una Historia posterior; para los 'dioses', porque tendría tal irrelevancia para su propia vida que carecería de todo valor histórico y sólo poseería algún interés por su potencial simbólico y sus virtudes estéticas. Desde posiciones radicalmente diferentes, el arte es para ambos la única vía de ajustar el acontecimiento —demasiado grande y definitivo para los unos, demasiado pequeño y efímero para los otros— a las medidas de su existencia, el arte es la única dimensión donde seres tan disímiles pueden coincidir y resultarse significativos mutuamente: los extraterrestres como seres imaginarios en un cuento apocalíptico humano, los humanos como víctimas multitudinarias inmoladas en el gran espectáculo de la explosión planetaria. Para ambos,

el acontecimiento se convierte en arte; más aún: el apocalipsis *es* arte porque únicamente es experimentable e inteligible en forma de producto cultural.

Conclusión

En los tres cuentos de Alberto Chimal que hemos comentado, los acontecimientos históricos —dos pasados (la disolución de la URSS y el hundimiento del Titanic) y el tercero futuro y, en sus últimas consecuencias, abolidor de toda Historia (el Apocalipsis)— se integran en lo fantástico a través del pasaje metaléptico facilitado por obras de ficción: la novela de Galina Demikina que en "Se ha perdido una niña" abre la puerta que comunica dos mundos paralelos, la multitud de las diégesis ficticias unidas en un solo cronotopo laberíntico y relacionadas por "corredores" en el relato del mismo título, donde el viaje narrado termina, cerrando el círculo, en la película *Titanic* de la que partió, y el espectáculo artístico total, eclipse de todas las ficciones apocalípticas en "Arte". Lo que es una ficción u obra de arte para otros (la madre y el tío narrador, los lectores, los 'dioses' extraterrestres), representa para los protagonistas su realidad verdadera, con desenlace feliz para Ilse y DiCaprio, con final trágico para Rafael y Jauza. La transgresión fantástica revela ser, en los tres casos, una subversión tal como la define el autor en su artículo citado: "La literatura de imaginación molesta a las mentalidades rígidas; incomoda y asusta a quienes creen en dogmas; encanta, maravilla y busca los caminos nuevos del pensamiento aun ante el riesgo del fracaso o de la locura" (Chimal 2012b: 91). No es en la literatura doctrinaria del socialismo soviético donde Ilse encuentra la felicidad de la liberación, sino en un librito fantástico que fue escrito en la URSS subvirtiendo la ideología materialista y la estética realista dominantes y logrando, por lo menos parcialmente, lo que todo el aparato burocrático-represivo no consiguió, es decir, crear a un "hombre nuevo" (aquí, concretamente, a una

mujer nueva), aunque lo logra no en el nivel objetivo plural, sino en la singularidad subjetiva pues "ninguna literatura puede cambiar el mundo, pero ésta [*i.e.* la fantástica] es una de las pocas que puede cambiar a los individuos" (Chimal 2012b: 93). Y estos individuos podrán transformar *sus* mundos personales, como lo demuestra Ilse, incluso en contra de los grandes acontecimientos que determinan la Historia del universo factual mayoritario. Para el personaje Leonardo DiCaprio de "Corredores", la búsqueda de una salida hacia la realidad lo lleva a la comprensión de que en ningún lugar está mejor que en la trama de la película *Titanic*, que su razón de ser se centra a bordo de este transatlántico condenado a hundirse al final de cada proyección, reconstruyendo infinitas veces no el suceso real, sino la versión ficticia cinematográfica que lo ha sustituido en la memoria colectiva. En "Arte", sin embargo, la Tierra y la humanidad fracasan como realidad destruida en el gran acontecimiento final que aniquila por completo el planeta y sus habitantes y también como producto cultural que decepciona al público extraterrestre, quizás porque constituyeron un proyecto (planetario, civilizatorio y artístico) demasiado pretencioso.

Obras citadas

- Chimal, Alberto. *Siete*. Ed. y pról. Antonio Jiménez Morato. Madrid: Salto de Página, 2012a.
- . "De la escritura fantástica". *La Generación Z y otros ensayos*. México: El Centauro, 2012b. 82-93.
- . *Los atacantes*. Madrid: Páginas de Espuma, 2015.
- Genette, Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil, 2004.
- Gordon, Samuel, ed. *Mito, fantasía y recepción en la obra de Alberto Chimal*. México: Universidad Iberoamericana, 2006.
- Jiménez Morato, Antonio. "Tusitala". Chimal, Alberto: *Siete*. Ed. y pról. Antonio Jiménez Morato. Madrid: Salto de Página, 2012a. 5-26.
- Mondragón, Cristina. "Lugares infinitos: *La torre y el jardín* de Alberto Chimal y *La Torre* de Eloy M. Cebrián". *Paisajes góticos. De lo fantástico y sus alrededores (siglos XVIII-XXI)*, ed. por Marco Kunz y José Miguel Sardiñas. Villeurbanne: Orbis Tertius, 2015. 245-259.
- Schultheiss, Michel: "Lo cómico ante la catástrofe: el humor en los cuentos «La visión de Magdalena» de Guillermo Fadanelli y «La mujer que camina para atrás» de Alberto Chimal". *Boletín Hispánico Helvético* (Lausanne) 24 (2014): 145-159.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

