



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**RETÓRICA DEL APOCALIPSIS EN *DIE RÄTTIN* DE GÜNTER GRASS Y “DIE STILLE NACH DEM TON”
DE MICHAEL MARRAK**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LETRAS MODERNAS (LETRAS ALEMANAS)

PRESENTA:
JESSICA OGAZ SÁNCHEZ

TUTORA: DRA. KUNDALINI MUÑOZ CERVERA AGUILAR
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia:

A mi padre, Héctor Ogaz, quien desde el inicio dio su visto bueno a mi proyecto “sin dudar un nanosegundo”. Por su apoyo incondicional y comprensión infinita, a mi madre, Esmeralda Sánchez. A mis hermanas Claudia y Laura. A mis tíos, Tomás y Alfredo.

A mis profesores:

A la Dra. Kundalini Muñoz, mi tutora, con gran afecto y admiración, por su presencia a lo largo de mi formación académica, su confianza y su guía para elaboración de este trabajo.

A la Dra. Susana González Aktories por sus atentas observaciones y al Dr. Sergio Sánchez Loyola por sus valiosas opiniones, quienes también me apoyaron desde el desarrollo de la tesis de licenciatura.

A la Mtra. Guadalupe Domínguez por sus excelentes recomendaciones y comentarios.

A la Dra. Noemí Novell por su conocimiento y dedicación a la lectura, por afinar detalles que mejoraron la exposición de esta tesis.

A mis amigos:

A “Doña” Olga Calderón por su incalculable ayuda y paciencia.

A Diana Gurrola por cada “Koji-Momento”.

A mi querido Alex Ramírez, “el que inició todo” y no deja de sorprenderme.

A Jorge Arreola por su cariño, sus reflexiones taoístas y las millones de risas “en el crisol” vía PlayStation Network.

A Michael Marrak por la facilitación de su obra y de bibliografía esencial para la realización de la investigación; por su amistad, su creatividad y el recorrido por el mar Báltico repleto de medusas: el lugar en el que se inspiró Günter Grass para la escritura de *Die Rättin*.

Por último, a la coordinación de Maestría y Doctorado en Letras y al programa de becas del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN.....	3
1. EL POTENCIAL EMBLEMÁTICO DEL FUTURO.....	20
1.1 La estructura retórica y el apocalipsis utópica en la literatura alemana.....	20
1.2 Paradigmas del apocalipsis en Occidente y la tradición apocalíptico-utópica en la literatura alemana.....	22
2. HERMENÉUTICA DEL APOCALIPSIS.....	33
2.1 La revelación (apocalipsis): Desocultamiento de la realidad mediante la técnica.....	41
2.2 Utopistas invertidos.....	43
3. CARACTERÍSTICAS DE LAS OBRAS SELECCIONADAS.....	47
3.1 Apocalipsis y postapocalipsis.....	47
3.2 Ambigüedad de la catástrofe.....	50
3.3 Focalización en un personaje.....	57
3.3.1 El último ser humano.....	60
3.3.2 Alteridad.....	64
3.4 Resignificación de los espacios.....	66
3.5 Apocatástasis.....	72
3.5.1 El mundo como sistema cibernético.....	77
3.5.2 El sueño como alternativa y la crisis literaria.....	82
4. CONCLUSIONES.....	92
5. BIBLIOGRAFÍA.....	97

INTRODUCCIÓN

En las propuestas de principios del siglo XXI, principalmente de cine, televisión y literatura, el apocalipsis¹ –entendido en su acepción moderna como catástrofe o fin de los tiempos– y el posthumanismo –cuyas proyecciones positivas sobre un siguiente estadio del ser humano sugieren avances que superarían la velocidad del ritmo de la evolución natural– han cobrado auge porque de cierta manera ofrecen un potencial de cambio, una representación o una respuesta a los miedos y deseos de la fatalidad y la trascendencia de la humanidad. Tal situación, sea que la humanidad cambie enteramente o sea eliminada por completo, se debate en diversos ámbitos y tonos porque ella pareciera encontrarse ante una encrucijada que exige decisiones políticas y éticas que involucran efectos irreversibles en su futuro. La extrapolación de un mundo sin humanos permite pensar que la cultura humana a través de los siglos no se concretara a los conocimientos que produjo, sino a las preguntas que formuló. Cabe cuestionarse, por ejemplo, si se puede seguir insistiendo en permanecer dentro de los márgenes tradicionales del concepto de ser humano. De modo que, pese a que el término “obsolescencia programada” se asocia comúnmente a los objetos, también puede relacionarse con la humanidad, si ésta trata de guiar su propia evolución y fija un plazo para sí misma en aras de cambiar su forma.

Dado que el tiempo a corto plazo es el tema central del pensamiento apocalíptico, el milenarismo, aunado a los problemas ecológicos y al dominio que ejerce la técnica sobre los seres humanos, construye una retórica del apocalipsis: los escenarios terribles provocan, no obstante, un deleite en torno al final de la existencia humana. La literatura, mediante su vasta argumentación, practica esa retórica como un dominio artístico de lo inmanejable: un mundo sin seres humanos. Ya sea que las elaboraciones de ese desenlace se acerquen al verdadero final o no, el intento de esa

¹ Utilizaré el término “apocalipsis” sin mayúscula siempre que me refiera a su acepción secular.

representación genera fascinación, pues de algún modo nos permite saciar la curiosidad de conocer el final o de escapar de la finitud, dejando de ser humano.

La aniquilación total para dar paso a algo nuevo implica el deseo de perfectibilidad constante, de un ideal utópico. Si bien el concepto de utopía está vinculado a las ideas religiosas del cielo o la Tierra Prometida, es esencialmente un objetivo histórico futuro que se logrará mediante los esfuerzos activos, no una meta trascendental reservada como recompensa para aquellos que siguen un camino particularmente virtuoso en la vida. Como es sabido, el término fue acuñado por Tomás Moro en *Utopía* (1516), derivado de la palabra “outopia” (sin lugar) que utilizó en lugar de “eutopia” (buen lugar) –el uso moderno generalmente implica lo último–. La idea de que el progreso moral y tecnológico van de la mano se observa a partir de la novela *L’an deux mille quatre cent quarante* (1771) de Louis-Sébastien Mercier, quien propuso que la perfectibilidad de la humanidad no sólo era posible sino inevitable, con la ayuda de la ciencia, las matemáticas y las artes mecánicas. Empero, tras la Primera Guerra Mundial aconteció una considerable pérdida de fe en el pensamiento utópico y las imágenes distópicas del futuro cobraron fuerza. Así, el pensamiento utópico desde la Gran Guerra se disoció en gran medida de la idea del progreso; se encontró más comúnmente en relación con una crítica a la civilización y con la idea de un “retroceso” a una forma de vida más simple, como sucede típicamente en las robinsonadas.

Como el nombre lo indica, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe es el modelo central para el género “robinsonada”, que puede definirse como la supervivencia solitaria en terrenos hostiles (aunque finalmente compatibles), a saber, las islas (o satélites y planetas deshabitados), vista como una historia de éxito. La temática y el simbolismo de la novela de Defoe permiten que muchas de estas historias se entiendan como alegorías de la búsqueda del sentido de la vida, o bien como un castigo religioso por la desobediencia y como una justificación triunfante del individualismo empresarial. Las

robinsonadas modernas se caracterizan por el aislamiento involuntario, el regreso a la condición primitiva, la imagen negativa del ser humano y la nostalgia por la vida sencilla y el tedio de la civilización. Pese a que esta forma literaria no trata explícitamente de una visión progresiva como ocurre en la ciencia ficción, esta última cohabita en las robinsonadas en el cuestionamiento de la supervivencia y la convicción del cambio en la humanidad, además de que es una forma experimental como la utopía.

Partiendo de estos antecedentes histórico-genealógicos de la ciencia ficción, inicialmente refiero las obras que se estudiarán en este trabajo como pertenecientes a la cf² (post)apocalíptica³ principalmente por el tipo de mundo representado en la narración, la estrecha relación que mantiene la catástrofe con la técnica y porque ambas contienen tropos distintivos de este género y manejan neologismos; no obstante, el análisis no discurrirá bajo la lógica ciencia ficcional, sino en torno a la robinsonada y la utopía, formas de la literatura apocalíptica que son fundamentales para la concepción moderna de la cf.

Las obras a analizar en este trabajo son la novela *Die Rättin* (1986) de Günter Grass (1927-2015) y el cuento “Die Stille nach dem Ton” (1999) de Michael Murrak (1965-). Pese a que éstas difieren en cuanto a extensión, tiempo de aparición o bien, se contraponen en “alta” y “baja” literatura, ambos se pueden leer en conjunto sin importar tales contrastes, gracias a la capacidad de cambio, relación y adaptación que tienen los textos literarios, como explicaré a continuación.

La novela en general posee cualidades que le permiten integrar historias cruzadas, paralelas o subordinadas unas a otras, presentar hechos en un orden distinto a aquel en el que se produjeron o incluir digresiones, descripciones y otros textos, por ejemplo, poemas o, como en el caso de Grass, el coro: un elemento típico de la tragedia griega, cuya función puede ser ritual, demarcadora,

² A partir de este punto abreviaré “ciencia ficción” como “cf”.

³ El prefijo “post” está entre paréntesis porque las obras de esta tesis contraponen los modelos apocalíptico y postapocalíptico.

mediadora o anunciante que además otorga esplendor y fastuosidad. En contraste, el cuento apela a una moderación de hechos, personajes y palabras, se caracteriza por su inmediatez y concentración para desarrollar una historia con gran intensidad. Dejando de lado estas diferencias, este cuento y esta novela pueden cotejarse porque ambos tienen el mismo efecto: sugieren más de lo que dicen porque deleitan, conmueven y enseñan⁴ cada uno a su manera contraponiendo los modelos apocalíptico y postapocalíptico: como en la utopía, en la narración corta de Marrak se eterniza el instante y en la novela de Grass se desborda “el después”; además, como expondré posteriormente, sus historias se anulan al final.

En cuanto a los años en que cada una de estas obras surge, posiblemente “Die Stille nach dem Ton” fue inspirada por el reciente cambio de siglo (el cual también fue inicio del tercer milenio según el calendario gregoriano, no exento de cambios sociales y de creencias de caída y regeneración que recuerdan al espíritu del *fin de siècle*), cuyo rasgo distintivo es el avance y expansión de la digitalización, el ascenso imparable de la Internet como pilar de la comunicación y el control de la información a nivel global. Un claro ejemplo de la incertidumbre que produciría el cambio se reflejó en el problema informático denominado “Y2K”. Éste fue un error provocado por la omisión de la centuria en el año para el almacenamiento de fechas, pues se asumía que el software sólo funcionaría durante los años anteriores al año dos mil. Este incidente provocaría registros inválidos y por lo tanto escenarios de desastre: fallas a nivel mundial en el área de seguridad financiera, industrial y nuclear, aun si en aquel tiempo la humanidad no estaba sujeta e interpelada por la información provista por las computadoras y los dispositivos móviles al nivel que lo está hoy en día. Sin embargo, se trataba de un error que pudo corregirse y que no tuvo el impacto negativo que muchos medios de comunicación se encargaron de difundir.

⁴ Las modalidades estilísticas de la elocución suelen agruparse formalmente en: *genus humile* o estilo llano que tiene por objeto la enseñanza; *genus medium* o estilo medio pretende deleitar; y *genus sublime* o estilo elevado busca conmover. Cf. Vega Reñón, Luis, *Compendio de lógica, argumentación y retórica*, p.226.

Casi quince años atrás, el año en que Grass publica *Die Rättin*, también está marcado por la catástrofe. El 26 de abril de 1986, el cuarto reactor de la central nuclear de Chernóbil explota a causa de una prueba para el ahorro de energía, liberando toneladas de combustible nuclear a la atmósfera, por lo que en días posteriores se debe evacuar a los habitantes de la ciudad de Prípiat y sus alrededores. Al mismo tiempo, “Mir”, la primera estación espacial habitable, significó la esperanza de sobrevivir fuera del planeta.

Asimismo, ya que aquí se habla de la confluencia de formas narrativas que permiten el acercamiento de estos autores, resulta oportuno partir de la problemática de los géneros literarios. La teoría de éstos reside en un principio de orden, ya que clasifica la literatura y la historia literaria, no por periodo e idioma, sino por características específicas, ya sean de organización o de estructura. Sin embargo, también es válido considerar que esas disposiciones estén desordenadas, vinculadas al tiempo y al lugar, así como a otros fenómenos histórico-literarios, con patrones de distribución y temporalidades de continuidad y discontinuidad que pueden discrepar bastante de aquellos de las tradiciones nacionales o períodos.

Si bien la definición de Suvin es la más importante e influyente de la historia de la cf,⁵ puesto que sentó las bases de este género, no es la clave para desentrañar la confusión de ésta con otros. Por esto, un enfoque histórico⁶ ayuda, más que el formal, a comprenderlo de una manera más compleja y amplia, dentro de parámetros que son más sociales que literarios.

El modelo que ayuda a conceptualizar mejor la ausencia de orígenes en un enfoque histórico del género es la noción de Gilles Deleuze y Félix Guattari de “rizoma”. Lo que estos autores llaman un “conjunto colectivo de enunciación” está constituido por “líneas de articulación o

⁵ Suvin la define como “una literatura del extrañamiento cognitivo” y reflexiona acerca de la presencia e interacción del extrañamiento con el entorno empírico; la especulación realista sobre posibles eventos futuros, basada sólidamente en el conocimiento adecuado del mundo real y en una comprensión profunda de la naturaleza y la importancia del método científico; el impacto tecnológico en la sociedad, etc. Darko Suvin, *Metamorfosis de la ciencia ficción*, p.10.

⁶ Cf. Roger Luckhurst, “Science Fiction and Cultural History”, p. 4.

segmentariedad, estratos y territorialidades, pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y “desestratificación”. No tiene centro, ni “sistemas centrados (incluso policentrados) de comunicación jerárquica y de uniones preestablecidas, [sino más bien] el rizoma es un sistema a-centrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados”.⁷

De este modo, la característica más importante del rizoma en relación con la teoría del género es que es una anti-genealogía que opera por variación, expansión, conquista y ramificaciones, no tiene principio ni fin, pero siempre un medio desde el cual crece y sobrepasa. El movimiento de textos y motivos en y a través de la cf no les confiere un origen, sino que simplemente conecta una senda con otra. En este sentido, la cf se entiende no como un conjunto de textos, sino como una forma de usarlos y de establecer relaciones entre ellos. Todos los involucrados en la producción, distribución y consumo (escritores, editores, especialistas en mercadotecnia, lectores ocasionales, fanáticos, académicos, estudiantes, etc.) construyen el género no sólo mediante actos de definición, categorización, inclusión y exclusión, sino también por sus usos de los protocolos y las estrategias retóricas que distinguen el género de otras formas de escritura y lectura. John Frow, al comienzo de su recapitulación del estado actual de la teoría del género, escribe: “I understand genre as a form of symbolic action: the generic organization of language, images, gestures, and sound makes things happen by actively shaping the way we understand the world. [...] Texts –even the simplest and most formulaic– do not ‘belong’ to genres but are, rather, uses of them”.⁸

Frow, después de postular la idea de que los textos usan géneros en lugar de pertenecer a

⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, pp. 9-10.

⁸ John Frow, *Genre*, p. 2, “Entiendo el género como una forma de acción simbólica: la organización genérica del lenguaje, las imágenes, los gestos y el sonido hace que las cosas sucedan formando activamente la forma en que entendemos el mundo [...] Los textos, incluso los más simples y más predecibles (formulaicos), no ‘pertenecen’ a los géneros, sino que son, más bien, usos de ellos.” (Las traducciones de este texto son de mi autoría).

ellos, continúa aclarando que los usos del género en un texto se refieren a una “economía de géneros”⁹ y la complejidad del texto se deriva de la complejidad de esa relación. Hablar de una “economía de géneros”, como hace Frow aquí, significa pensar en los códigos genéricos activados en un texto o por un lector como una toma de decisiones con valores adjuntos en virtud de la diferencia de otras opciones. Dicha economía depende crucialmente del sistema de géneros en juego en un momento y lugar determinados. De este modo es posible leer, por ejemplo, tragedias griegas como obras de ficción detectivesca. Igualmente, los textos que generalmente se consideran cf podrían leerse simplemente como ejemplos de sátira, romance, comedia, tragedia, etc., pero al hacerlo, en lugar de elevarlos al estatus de literatura “seria”, se los despoja de un aspecto importante de su historicidad.

Los problemas de la economía genérica son cruciales para los estudios de cf por dos razones: la primera tiene que ver con cuestiones de prestigio y la segunda con la escritura de la historia del género. Asimismo, Luckhurst ha escrito acerca del “deseo de muerte de la cf”, es decir, el deseo de dejar de ser cf y convertirse en “literatura”: “The history of the genre is the history of the attempt to die in the proper way”.¹⁰ La fuente de ese deseo es el modo en que los valores se organizan o alinean en la economía contemporánea de los géneros para producir las connotaciones negativas a menudo asociadas a la ficción fantástica: “the paradigmatic topography of ghetto/mainstream marks a border on which are transposed the evaluations popular/serious, low/high, entertainment/Literature [...] The only way, it is proposed, to legitimate SF is to smuggle it across the border into the ‘high’. And for the genre as a whole to become legitimate paradoxically involves the very destruction of the genre”.¹¹ Sin embargo, aunque se puede esperar que existan

⁹ *Ibid.*, “economy of genres”, p.2.

¹⁰ Robert Luckhurst, “The Many Deaths of Science Fiction: A Polemic”, p. 35 “La historia del género es la historia del intento de morir de manera apropiada”. (La traducción de este texto es de mi autoría).

¹¹ *Ibid.*, pp. 37-38. “La topografía paradigmática del gueto / mainstream marca una frontera sobre la cual se transponen las apreciaciones de lo popular / serio, bajo / alto, entretenimiento / literatura [...] La única forma, se propone, de

distinciones entre tales altos y bajos, en las que las diferencias de clase se adhieren a la producción y distribución de narraciones, la manera particular en la que lo “alto” y lo “bajo/popular” están conectados en las prácticas contemporáneas de género, marca también la innovación frente a la imitación.

La forma en que los términos genéricos significan en relación con otros está en constante cambio. Por lo tanto, como apunta A. Fowler, no es posible ni deseable llegar a un grado muy alto de precisión en el uso de términos genéricos, pues la superposición y la mutabilidad de los géneros hacen de una terminología “imprecisa”, una mucho más eficiente.¹² Esta superposición y mutabilidad también hace necesaria la práctica del retro-etiquetado para rastrear los lineamientos de las categorías de género emergentes: lo que se ha llamado “proto ciencia ficción” o como se ha revisado, la utopía y la robinsonada. El punto importante es que la aparición de la cf tiene que ver, no con la primera manifestación de un cierto tipo formal, ni con cuándo se utilizó por primera vez o quién inventó el término, sino más bien con la aparición de un sistema genérico de identidades que articulan los diversos términos que se agrupan alrededor de ella: novela futurística técnica (*technischer Zukunftsroman*) en Alemania, ficción científica, romance científico, ciencia, pero también ficción de terror, ficción detectivesca, western, etc. Claramente, Hugo Gernsback no inició este sistema de identidades genéricas cuando publicó el primer número de *Amazing Stories* en 1926. No obstante, el medio de las publicaciones periódicas comercializadas en masa¹³ –las cuales supuestamente no persiguen ningún tipo de desarrollo intelectual ni la especulación sobre la realidad ni sobre el ser humano– es una de las condiciones históricas para la emergencia de cf como

legitimar la cf es pasarla de contrabando a través de la frontera hacia lo ‘alto’. Y en cuanto a la legitimación del género en su totalidad, paradójicamente implica la destrucción misma del género”.

¹² Cf. Alistair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, p. 130.

¹³ En el caso alemán, Perry Rhodan es el héroe homónimo de una exitosa serie de novelas de ficción que se publica (hasta la fecha) cada semana desde el 8 de septiembre de 1961 en el formato denominado “Novelheft” (encuadernación rústica que generalmente contiene 66 páginas, equivalente al *pulp* estadounidense).

distintivo del género, y ese medio conlleva su oposición jerárquica a una versión específica del reino de la “alta cultura”.

En función de esta problemática, analizaré a Günter Grass y otra de Michael Murrak, dos autores separados no solamente por el tiempo, sino también por las etiquetas genéricas que se les han asignado.

En general, la producción literaria del primero ha sido clasificada dentro del realismo mágico¹⁴ (especialmente *Die Blechtrommel*, 1959), puesto que sus universos diegéticos funcionan armónicamente con reglas tanto naturales como sobrenaturales (lo maravilloso está en lo real y viceversa) y, además, es autorreferencial, es decir, en ella se halla frecuentemente una constelación de personajes, lugares e hitos históricos ya delimitados que se reintegran, se reescriben y regresan continuamente. La división alemana y su superación son parte de un paradigma constitutivo y en la obra de Grass, así como el conflicto surgido entre el discurso mnemónico, la culpa y el silencio generacional por los crímenes cometidos durante el Nacionalsocialismo.

Die Rättin trata sobre un narrador anónimo (presuntamente el propio Grass) que busca inspiración para escribir sobre los problemas ecológicos del mar báltico cuando recibe su regalo de Navidad. Lo que encuentra en la caja es una rata. Los sueños del narrador giran en torno a conversaciones entre él y ésta, a la que llama “Ratesa”. La primera de sus narraciones oníricas versa sobre cinco mujeres que realizan una expedición en el barco “Die Neue Ilsebill”. El objetivo del viaje es medir la población de medusas en el mar Báltico. Sin embargo, Damroka, la capitana del barco, tiene una intención oculta: quiere redescubrir la mítica ciudad de Vineta para crear allí una sociedad matriarcal. La segunda narrativa onírica presenta a Oskar Matzerath (protagonista anterior de Grass en *Die Blechtrommel*, 1959) como un cineasta de casi sesenta años que escribe un guion de película sobre los personajes de cuentos de hadas más famosos, organizados para hacer

¹⁴ Cf. Taberner, Stuart, *The Cambridge Companion to Günter Grass*, p. 52.

una revolución y evitar la muerte del bosque. La tercera muestra a Oskar y al pintor falsificador Lothar Malskat, que vivió durante la década de 1950 y se hizo famoso por sus falsificaciones magistrales en la Iglesia de Santa María en Lübeck. Al mismo tiempo que el protagonista narra sus sueños, la Ratesa habla de un período posterior a una enorme explosión que aniquiló a todos los seres humanos (excepto al narrador que, según ella, se encuentra solo en una cápsula espacial), sobre el avance y dominio de los pueblos de ratas. Éstas han desarrollado una especie de nostalgia por el género humano y en aras de recuperarlo, se modifican a nivel genético con ADN humano y crean una nueva forma de vida conocida como “los hombres-rata”. A medida que avanza la novela, la técnica narrativa de Grass hace imposible distinguir entre las voces narrativas, lo cual conducirá a la problematización de la autoría y la crisis literaria. Las tramas se cruzan entre sí y forman una gran y confusa historia, cuyo final es ambiguo porque se cuestiona quién existe todavía, incluyendo al propio lector.

Llama la atención que *Die Rättin* (1986) contenga iconos distintivos de la cf, que, por supuesto, podrían activar la lectura del texto como ciencia ficcional. Por ejemplo, la contemplación de la Tierra desde el espacio, la ingeniería genética, la nostalgia, la vida después de la gran catástrofe (ante todo, se cuestiona la posibilidad de restaurar la cultura perdida), decisiones delegadas a las computadoras, la prolongación de la vida, etc., Esto es posible porque los iconos de la cf reorganizan su significado en cada texto, por ejemplo, la alteridad que frecuentemente se representa con extraterrestres, inteligencias artificiales y criaturas híbridas (mutantes), en este caso tiene lugar en los hombres-rata.

Catapultado a la fama tras el éxito de *Die Blechtrommel* (1959), Grass se convierte en un escritor inagotable de numerosas novelas, obras de teatro, poemas, ensayos, memorias, etc., para un público amplio. Dada la calidad atribuida a su obra anterior a *Die Rättin* y la uniformidad constante en su trabajo, así como su popularidad, –que posteriormente también le valdrían el

Premio Nobel de Literatura en 1999– resultó impropio para algunos que pudiera haber escrito una novela con tintes de cf. *Die Rättin* fue recibida negativamente por los críticos Günter Schäßle y Marcel Reich-Ranicki, quienes, si bien no se pronunciaron contra la cf, argumentaron que su tono era demasiado ridículo y grotesco para ser tomada en serio.¹⁵ A su vez, Franz Joseph Görtz describió la narración como un libro “catastrófico” al declarar que era el esfuerzo desesperado de un autor demasiado consciente de su responsabilidad nacional y cuyas labores extenuantes pero inútiles habían dado lugar a un libro indigerible.¹⁶

Por el contrario, Joachim Kaiser del *Süddeutsche Zeitung*, la clasificó de novela picaresca, ensalzando la figura de Grass y su “Leseratte” (ratón de biblioteca) como una de las voces más conscientes y críticas de Alemania.¹⁷ En Estados Unidos también fue elogiada como una obra audaz, visionaria y contestataria ante los debates acerca de la seguridad nacional frente a las libertades civiles y el poder tecnocrático, se alabó la técnica narrativa, en algunos casos, más que el propio contenido.¹⁸ La crítica de los años noventa¹⁹ hizo énfasis en el carácter posmoderno, por ejemplo, la alusión a la simulación e hiperrealidad, (conceptos desarrollados por Jean Baudrillard en *Simulacres et simulation*, 1994) para remarcar la difuminación de las distinciones entre lo real y lo ficticio. Con un peso mayor de las posturas negativas de los críticos –quienes forman parte de la mediación entre autor, texto y lectores–, *Die Rättin* se ha mantenido relegada de la obra total de Grass, pese a su potencial crítico.

En segundo lugar, está el cuento “Die Stille nach dem Ton”, escrito por Michael Murrak en 1999. Éste versa sobre los extraños acontecimientos que suceden alrededor de un hombre llamado

¹⁵ Cf. Sigfried Mews, *Günter Grass and his critics*, p. 205

¹⁶ Cf. Franz Josef Görtz, „Apokalypse im Roman: Günter Grass‘ *Die Rättin*“, pp. 462-470

¹⁷ Mews, *op. cit.*, p. 204

¹⁸ *Ibid.*, p.210

¹⁹ Cf. Thomas Kniesche, *Die Genealogie der Post-Apokalypse: Günter Grass‘ „Die Rättin“* y Klaus H. Kiefer, „Gunter Grass: *Die Rättin*: Struktur und Rezeption“.

Radiant cuando despierta de un sueño: las cosas, las personas, los árboles, los animales y otros aspectos del mundo sensible como el sonido se esfuman paulatinamente. Posteriormente desaparecen también las palabras asociadas por consenso a las cosas. En sueños, un ente, al que él equipara con un dios, le explica que la desaparición de las ideas y del mundo material es parte de un plan maestro de desfragmentación basado en el ritmo y articulación de contrarios (silencio/tono). Al final de la narración, se intuye que todo vuelve a comenzar. Como en un sistema cibernético, las anomalías existentes tienen que eliminarse para corregir y restaurar el mundo en un ciclo continuo. A grandes rasgos este relato presenta la realidad parcialmente construida mediante el *logos*²⁰ y el peligro de un mundo reducido a su carácter informacional.

Esto último también nos lleva directamente a pensar los géneros literarios desde un enfoque semántico. Tanto el escritor como el lector usan el género para dar forma activamente a su comprensión del mundo, es decir, el mundo representado en el texto en cuestión y su relación tanto con un entorno empírico como con otros mundos construidos genéricamente (el mundo de la fantasía, el mundo de la comedia, etc.) El lector moderno puede identificar inmediatamente un texto de cf como tal porque existen ciertas reglas y criterios simples pero esenciales para hacerlo. Por ejemplo, la presencia de los neologismos permite al lector llegar a la conclusión de que lee cf sin vacilar: “die Watsoncricks” en *Die Rättin* o “Radiant” en “Die Stille nach dem Ton”. Pero ¿cómo es posible leer textos que los contienen sin perderse o malinterpretar los significados? Esto es porque la lectura requiere un código. El hecho de que una historia de cf carezca por definición de referente –por ejemplo, topónimos que no existen– es el elemento primordial para su estética:

²⁰ Si bien no se puede decir tajantemente que el lenguaje crea la realidad ni que el lenguaje hace una copia de la realidad, la veracidad del lenguaje es doble: externa (en su referencia al mundo empírico), e interna (en el carácter operativo de su código). La cf aprovecha esta división entre el significado y el referente, conceptos que son incompatibles, aunque necesariamente vinculados y tomados el uno por el otro. La consideración de tales rasgos inmanentes a la cf es un paso esencial en la comprensión del género. Eso desde la perspectiva semiótica, desde un enfoque hermenéutico, esto se expresará como la “lingüística”, término de Gadamer que remite al carácter ineluctable e irreductible del ser humano por participar de y habitar en el lenguaje. Véase, Hans-Georg Gadamer, “Hombre y lenguaje”, pp. 145-152.

crear un mundo remoto y, sin embargo, inteligible. La narración sobre un mundo así, desde esta perspectiva, no requiere que el lector aplique las normas o convenciones de su mundo empírico, sino que asuma la inteligibilidad paradigmática necesaria. Esto es lo que Marc Angenot llama “el paradigma ausente”, por ejemplo, las palabras creadas por los escritores de cf se usan para transmitir una sensación de alejamiento, sin embargo, considera que no son neologismos sino “palabras fictivas”, porque cada “palabra fictiva”, sin importar su etimología, se leerá en un contexto particular. Por ello, el uso de las mismas (así como los iconos) en diferentes contextos permiten al lector formar una idea cada vez más precisa de su significado.²¹

Por otro lado, pese a la escasa valoración académica sobre Marrak (y en general sobre los géneros populares) dentro del bloque germanoparlante, las constantes que se exploran en sus novelas (*Lord Gamma* (2000), *Morphogenesis* (2005), *Black Prophecy* (2011), *Der Kanon mechanischer Seelen* (2018)) son temas filosóficos que involucran especulaciones sobre nuevas tecnologías, la realidad y el posthumanismo; asimismo propone algunos elementos de las limitaciones del conocimiento humano y del lugar de la humanidad en el universo, todo esto la gran mayoría de las veces con un tono satírico.

Si bien Marrak ha sido galardonado en múltiples ocasiones con los premios Kurd Laßwitz y Deutsche Science Fiction Preis, a diferencia de Grass, no se encuentra en una posición privilegiada en el mundo literario. Su encasillamiento como escritor de cf y la escasa traducción/difusión internacional de su trabajo han limitado el número total de lectores al que llegarían sus libros.

Marrak y Grass son conscientes de la existencia de un campo literario llamado ciencia ficción, se adhieren a la variedad de motivos en un comercio de productos heterogéneos literarios ofrecidos por este género popular, con un propósito específico: por un lado, Grass, ya inmortalizado

²¹ Véase Marc Angenot, “The Absent Paradigm”, pp. 9-20.

autor del panteón literario alemán, se mueve siempre en la historia alemana para desenmarañar su presente; en *Die Rättin* utiliza elementos de cf para hacer conscientes a sus lectores y sacarlos de su pasado humano e ignorante hacia el presente resultante de un posible futuro. Grass ha contribuido –tal vez involuntariamente– a aliviar la situación de exclusión todavía existente de la cf con una aproximación desde el otro lado, desde el lado de la gran literatura. En cambio, Marrak es un autor que ha probado deliberadamente las posibilidades de la cf para sus propios fines y no tiene la intención de hacer una gran diferencia entre la alta literatura y la cf, pues en su obra sólo trata de esclarecer las relaciones existenciales altamente interconectadas de la sociedad humana.

Más allá de la unión de estos autores con base en la problemática del género literario, esta tesis surge de la reflexión y análisis de las tradiciones, formas y articulaciones del apocalipsis, los cuales se hallan en evidente desproporción frente al inmenso número de propuestas apocalípticas presentadas en literatura, cine, novela gráfica, videojuegos, etc. que existen actualmente. Hoy vivimos con perspectivas de futuro extremadamente inciertas pero esa inseguridad no está enraizada en el plan de salvación de Dios, sino en el sistema de la sociedad, en su responsabilidad.

Así, el propósito de este trabajo es plantear el apocalipsis como una figura básica de pensamiento y argumentación, como una configuración de la cultura occidental en un grado sobresaliente. Desde la antigüedad tardía, cada vez más desde la modernidad temprana y *a priori* en la posmodernidad, el apocalipsis ha aparecido en el campo estético-literario como un tema, un motivo y un topos, pero al mismo tiempo y sobre todo como una estructura que se caracteriza por el establecimiento de lo absoluto Otro, lo radicalmente nuevo, bajo la condición de la destrucción de lo viejo que se torna místico. También se pretende mostrar las similitudes y diferencias de los dos modelos, apocalíptico y postapocalíptico, y el entusiasmo/deleite socioliterario por la aniquilización total; las expectativas de los tiempos finales, de cierre de ciclos o de límites son elementos que se ponen constantemente en tela de juicio, pues nuestra relación con la idea de

catástrofe no sólo es un momento activador en la historia, sino también está sujeta a la dominación que ejerce la técnica en la vida.

En el primer capítulo, “El potencial emblemático del futuro”, se esboza brevemente la construcción retórica del apocalipsis que resulta en imágenes de destrucción partiendo del paradigma de *El Apocalipsis de San Juan*. Las obras de referencia utilizadas para dar contexto a la tradición utópico-apocalíptica en lengua alemana surgen de una elección que provee ejemplos relevantes para demostrar de qué manera la transformación de la utopía espacial a la utopía temporal da paso al desarrollo de la distopía y la robinsonada –subgéneros de la cf–, en los que se aprecia la relación entre catástrofe y redención, la alteridad como vía para la salvación y ante todo, el final de la humanidad como un plazo autoimpuesto: es decir, su obsolescencia programada para dar paso a una etapa si no mejor, diferente.

El segundo capítulo, “Hermenéutica del apocalipsis”, trata, en primer lugar, de la evolución del concepto “apocalipsis” en sus tres paradigmas principales: dios, naturaleza y humano/tecnología. En segundo lugar, a partir de que la catástrofe es un hecho producible por la propia humanidad, se distingue también entre dos modelos: apocalipsis y postapocalipsis y la manera en que el primero ha perdido su impacto dramático, como ilustran principalmente Jacques Derrida y Klaus Scherpe a la luz de la simulación y la hiperrealidad. Consecutivamente, el énfasis en el paradigma relacionado con la capacidad destructiva y los problemas de representación que emergen al pensar sobre la sublimación, es decir, sobre un éxtasis más allá de lo racional y el dolor de la aniquilación total imposible de asimilar, se analizan principalmente bajo los términos de “apocalipsis trunco” de Klaus Vondung y “utopistas invertidos” de Günther Anders.

En los posteriores apartados de ese mismo capítulo, se indica una vía de salvación a través del paralelismo que existe entre el apocalipsis como revelación de dios y la técnica como revelación del ser respectivamente, según sugiere “La pregunta por la técnica” de Heidegger y en

experimentos mentales como los sueños y la concepción de un mundo como inacabado de acuerdo con Ernst Bloch. También se hace hincapié en la utopía entendida por Günther Anders como la discordancia entre la imaginación y el poder de acción, en los cuales radica la aniquilación de la humanidad.

A lo largo del tercer capítulo, “Características de las obras seleccionadas”, se discuten las características recurrentes en el género apocalíptico presentes en las dos obras seleccionadas: la conexión entre apocalipsis y postapocalipsis; la dificultad para representar la catástrofe y qué implicaciones tiene la focalización en un personaje, concretamente en la figura del “último ser humano”, es decir, se responde a las preguntas cómo afirmarse en un espacio libre de sujetos, de qué manera el diálogo interior y el acto de escritura conforman la última conexión al pasado, cómo puede sobrevivir la literatura en una sociedad cuyo futuro es incierto y de qué modo la relación del individuo-sociedad actúa sobre la transformación y yuxtaposición de los espacios según los conceptos de “no-lugar” de Marc Augé y “heterotopía” de Michel Foucault.

Finalmente, a partir del término “apocatástasis” –que proviene de la teoría origenista acerca de la restauración de todas las cosas– se ofrece una guía para entender el apocalipsis de “Die Stille nach dem Ton” como un modelo cibernético (según la teoría de Heinz von Foester). Éste, si bien plantea un regreso al origen, también posibilita cambios gracias a la retroalimentación y a la convivencia de contrarios al servicio de la autorregulación que integra la unidad del mundo priorizando no una jerarquía, sino la interacción de redes dentro de redes.

Por su parte, la estructura fragmentaria y onírica de *Die Rättin* se presenta como la restauración del mundo gracias al ejercicio de la “imaginación moral”, esto es, una representación que no sólo muestra el miedo, sino que también es necesaria para articularlo y como una alternativa a la razón instrumental que ha puesto en peligro a la humanidad entera.

En suma, frente a la tensión entre la deficiencia y la satisfacción, estas obras de ficción establecerán posibilidad y reconocerán la finitud como el límite que no sólo es constitutivo de la humanidad, sino también como lo único que le permite la libertad mediante el ejercicio literario de la fantasía.

CAPÍTULO 1

El potencial emblemático del futuro

1.1 La estructura retórica y el apocalipsis

El concepto del fin del mundo está ligado hoy en día a imágenes muy concretas forjadas a través de su retórica: la conflagración, la destrucción, las ruinas, etc. Si bien no puede decirse con toda seguridad que ese sea el final, por lo menos esas representaciones han permanecido en el imaginario occidental y han persuadido a la humanidad de su inminente e inevitable caída.

La construcción de ese imaginario tiene su base en la antigua retórica. Desde el siglo V a.C., la retórica se desarrolló como un “arte” (*tecné*) en Grecia. Córax de Siracusa, Aristóteles y más tarde, en Roma, Cicerón y Quintiliano desarrollaron un sistema de reglas y formas cuyo uso permitiría al orador lograr el efecto deseado en sus oyentes. La retórica, especialmente la aristotélica, no se limitaba a la disposición de simples instrucciones técnicas, más bien, comenzaba con una cuidadosa reflexión sobre las intenciones de un discurso, así como las circunstancias en las que se lleva a cabo.

Autores y destinatarios se encontraban en una situación de opresión y persecución: por ejemplo, en el caso de *El Apocalipsis de San Juan*, fue la persecución de los cristianos en el Imperio Romano. Por ello parece razonable suponer que la intención del autor era prometer una recompensa por la persistencia y el castigo para sus perseguidores, dar consuelo. Sin embargo, la intención principal de un discurso compuesto de acuerdo con reglas retóricas no es proporcionar alivio en una situación desafortunada, sino conducir a un cambio. En un discurso ante un tribunal, esto sería la condena o la absolución de un acusado, mientras que en el discurso político es el resultado de una decisión política que conduce a la acción, el orador intenta lograr un cambio de la situación

persuadiendo o convenciendo al juez. El discurso escrito se conforma por tres dimensiones: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

En la *inventio* se establecen los contenidos y temas que inspiran mayor credibilidad: referencias a la instancia más alta de verdad, por ejemplo, Dios y el peso de las verdades más antiguas como las predicciones proféticas o la justicia divina.

En la *dispositio* se seleccionan y organizan los contenidos, se establecerá el orden de la narración. En los textos postapocalípticos por ejemplo, se puede identificar que los relatos inician *in medias res*.

Las enseñanzas, hechos y experiencias evocan esperanza y miedo en los receptores. Para aumentar el efecto emocional se recurre al artificio de la exageración, metáforas patéticas, hipérboles, etc. propios de la parte elocutiva (*elocutio*). En esta parte se halla también una intensificación de repeticiones de palabras y frases; la antítesis para marcar la brecha insalvable entre el bien y el mal (*ethos*); ejemplos de martirio (*pathos*), para fortalecer la firmeza; y declaraciones enfáticas, para influir en la audiencia.

Si las visiones apocalípticas son una expresión de una conciencia de crisis, desde finales del siglo XIX hasta hoy ha prevalecido en Alemania una sensación ininterrumpida de crisis. Es cierto que anteriormente existía ya un sentimiento apocalíptico, pero un brote particular se observa en situaciones clave como la ocupación napoleónica en Alemania. En este mismo tiempo, la industrialización también produjo un cambio considerable en el modo de vida y la conciencia de la sociedad, por ejemplo, la invención de la máquina de vapor. Varios autores (Heinrich Heine, Gerhart Hauptmann y Theodor Fontane) criticaron la irrupción de la tecnología en la vida íntima de las personas. Desde el Naturalismo literario, los motivos tecnológicos ya no pueden permanecer aislados, pues no sólo son una reproducción de los detalles técnicos de la realidad, sino también una alteración ontológica del ser humano en el mundo transformado.

Desde una perspectiva optimista, la máquina de vapor sería precursora de la libertad y la unidad de todos los pueblos; traería la educación, el trabajo y la civilización a todas las naciones; transmitiría el intercambio de mercancías e ideas; haría de Alemania una gran potencia industrial y militar y uniría al pueblo alemán para terminar con la fragmentación de la nación en pequeños principados. Pero, por otro lado, los trenes se convirtieron en una imagen de la violencia y del comportamiento mecánico que, lejos de facilitar la comunicación, destruyó las relaciones humanas, como expresa Gerhart Hauptmann en la novela *Bahnwärter Thiel* (1892).

Así, la catástrofe ligada a la ciencia es un elemento primordial que definiría la narrativa de cf: “una de las razones fundamentales que ha impulsado a la ciencia ficción a investigar siempre en profundidad las ideas del ser humano en torno a sí mismo y al universo, es la de que la propia ciencia nos ha obligado a hacer numerosos y drásticos reajustes en nuestra visión del mundo”.²²

Los escritores describirán el mundo desde otro punto de vista, de modo que la fantasía literaria cobrará fuerza durante el siglo XX en utopías y sueños tecnológicos que muchas veces se realizan, pero que también se tornan en visiones de horror y catástrofes que dejan entrever que la técnica no está exenta de errores e imperfección humanos.

1.2 Paradigmas del apocalipsis en Occidente y la tradición apocalíptico-utópica en la literatura alemana.

A través de los siglos, el apocalipsis ha sido, por un lado, un instrumento de interpretaciones teológicas, espirituales, históricas, sociológicas y políticas para explorar las causas de la desaparición de la humanidad; de ahí se identifican tres grandes paradigmas: dios, naturaleza y humano/tecnología. Por otro lado, ha sido un punto de partida para proyectos utópicos: el anhelo de un mundo mejor, de la justicia, de un Estado perfecto, etcétera. En el caso de la utopía literaria,

²² Robert Scholes, *La ciencia ficción: historia, ciencia, perspectiva*, p. 131.

el mayor cambio de paradigma se observa en la transformación de la utopía espacial de Tomás Moro *De optimo reipublicae statu, deque nova insula Utopia* (1516) a la utopía temporal en *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* (1770) de Louis-Sébastien Mercier.

Al integrar la historia mediante la acumulación dinámica de tiempo, también cambian las posibilidades de conexión de la literatura con lo apocalíptico. La Nueva Jerusalén que brillará después de la catástrofe, ahora es un *telos* histórico; si se trata únicamente del desastre o si el objetivo de toda la historia puede ser pacífico y evolutivo es un tema sujeto a discusión. Tanto en la novela de Mercier, como en muchas otras, el acto de dormir y el viaje en el tiempo a través de los sueños pronto se convertirán en señales convencionales de una utopía futurista y con frecuencia, es posible que el protagonista despierte para salvar la distancia temporal.²³

Un ejemplo que contextualiza el sueño como un viaje al tiempo en que Dios muere y abandona a la humanidad –esto como consecuencia de la liberación de la noción del castigo divino y los nuevos paradigmas seculares (“razón” y “naturaleza”) del período de la Ilustración– se observa claramente en el sueño del protagonista de *Siebenkäs* (1797) de Jean Paul. El Romanticismo se ocupó, entre muchas otras cuestiones, de la reelaboración del esquema clásico del apocalipsis. El caso particular de Jean Paul sobresale porque es el más radical: es una sátira onírica que se transforma en la visión sombría de un juicio final, no obstante, sin juez, el dios creador y sin restitución del mundo y sus habitantes. En este sueño se invocan todos los motivos clásicos del día del juicio final bíblico: la resurrección de los muertos en la víspera del día, el oscurecimiento del sol y el fin del tiempo, pero su narrador (una reminiscencia del visionario en San Juan) sueña con un mundo que termina antes de la venida del Mesías. Todas las expectativas del apocalipsis clásico sólo sirven para decepcionarlo, los muertos regresan esperando el Juicio

²³ Recordemos que antes de *The Time Machine* (1895), todos los viajes en el tiempo se llevaban a cabo a través del sueño. Cf. “*Utopien, Traumwelten - erfüllte Träume*”, p. 352 En literatura alemana, Egon Friedell hace un claro homenaje en *Die Reise mit der Zeitmaschine* (1946).

Final sólo para confirmar que no hay más esperanza; han sido abandonados y se han convertido en “huérfanos”. Cabe destacar que ese pasaje se presenta expresamente como un sueño, o, más precisamente, como un experimento mental (que paradójicamente comienza con el despertar), lo cual excusa a su autor por la audacia de presentar una visión de la desolación total del ser humano después del final de los tiempos así como el planteamiento de la soledad:

[Cristo exclama:] ¡Muda y rígida Nada!, ¡Necesidad eterna y fría!, ¡Insensato azar!, ¿conoces lo que está debajo de ti? ¿Cuándo me destruirás a mí mismo y al Edificio del mundo? –Azar, ¿sabes tú mismo cuándo pasarás con huracanes entre las ráfagas nevadas de las estrellas, cuándo, a tu paso, se apagará el brillante rocío de las constelaciones? –¡Cuán solos estamos en la gran fosa del Todo! Sólo me tengo a mí mismo. [...] ¿Es esto a mi lado un hombre? ¿Pobre criatura! Tu vida efímera es un suspiro de la naturaleza o su solo eco²⁴.

Así, sin Dios como padre, creador y juez; sin el sol, como la iluminación y el centro del universo, la figura del último ser humano en esta novela se construye como una figura de abandono, desamparo y desengaño.

El paso al subjetivismo desarrollado en el Romanticismo recae en la figura ficticia de un “último ser humano”: la única persona que sobrevive el final y narra su fatal destino. En comparación con *El Apocalipsis de San Juan*, si bien aparecen las figuras del visionario, del rescatado y del juzgado ya en ese texto, en él no hay un “último ser humano”, un individuo que, por un lado, reflexione sobre sí mismo y, por otro, que esté sujeto a la sumisión del destino. El tópico de la soledad se relaciona directamente con el subgénero robinsonada.

El motivo del aislamiento de un individuo (o un grupo de personas) en realidad se conoce en la literatura desde antes de la publicación de *Robinson Crusoe* (1719). Como subelemento, esta temática ya se encontraba en la mitología de la Antigüedad clásica.²⁵ Sin embargo, estrictamente

²⁴ Jean Paul, *Siebenkäs*, pp. 217-219.

²⁵ Por ejemplo, Ultima Thule es un término usado en las fuentes clásicas para referirse a un lugar, generalmente una isla, en el norte lejano, puede designar cualquier lugar distante situado más allá de las fronteras del mundo conocido.

hablando, las robinsonadas son obras que presentan las experiencias de una persona o un grupo en reclusión en una isla como motivo principal, además, este estado no es voluntario ni el resultado de una huida sentimental del mundo.²⁶ Los lugares comunes de las robinsonadas también se hacen presentes en las novelas postapocalípticas: la catástrofe que se desencadena articula la preocupación por los modos de vida, la supervivencia y un viaje hacia el interior. En la tradición alemana destacan *Insel Felsenburg* (1731) de Johann Gottfried Schnabel, *Der Schweizerische Robinson* (1794) de Johann David Wyss y las robinsonadas modernas *Schwarze Spiegel* (1951) y *Die Gelehrtenrepublik* (1957) de Arno Schmidt, *Die Wand* (1963) de Marlen Haushofer, *Großes Solo für Anton* (1976) de Herbert Rosendorfer y *Die Arbeit der Nacht* (2006) de Thomas Glavinic, por nombrar algunas.

La temática de la Tierra agonizante, la ausencia de personas, idilios rurales o una nueva consciencia y autoridad moral superior, en comparación con el modo anterior de vida, son también características de la literatura antiutópica o distópica.²⁷

En las fantasías catastróficas de la cf temprana en Alemania (1870-1914) no predominan las imágenes de un día del juicio final inducido por la tecnología. Como regla general, el apocalipsis no era visto como un hecho producible. El final científicamente predicho del planeta Tierra o las condiciones terrenales de la vida y la dinámica de su curso es tanto un tema de investigaciones astronómicas y geológicas como el *leitmotiv* de la novela futurista técnica (*Zukunftsroman*).

²⁶ Cf. Ulrich Broich, “Robinsonade und Science Fiction”, p. 142.

²⁷ En Alemania se ha optado por el término “antiutopía”, en contraste con los países de habla inglesa, que prefieren el término “distopía”. Andreas Heyer distingue explícitamente la antiutopía de la distopía como sigue: La antiutopía se refiere a aquellas obras que se oponen intencionalmente a las utopías, es decir, debe indicarse claramente que el autor realmente argumenta en contra de las utopías. La aplicación del término “antiutopía” es permisible sólo si se puede interpretar el totalitarismo como “la perversión de la utopía” o incluso como el “rasgo estructural genuino” de la utopía y, de hecho, de una utopía muy específica. En la antiutopía se trata de referencias a restricciones prácticas de la *Realpolitik* o necesidades científicas, como por ejemplo en las obras de Karl Marx y Friedrich Engels, Karl R. Popper o Hans Magnus Enzensberger, pero también en proyectos contractuales. Cf. Andreas Heyer, *Der Stand der aktuellen deutschen Utopieforschung*, p. 268. Por esta razón, Heyer enfatiza que las distopías y antiutopías no deben usarse indistintamente, como ocurre a veces en los estudios literarios.

En el amplio espectro de las visiones del día del juicio final cósmico, se pueden distinguir claramente dos variantes principales: la espera de que el desastre sea de corta duración y otra a largo plazo. Mientras que el apocalipsis a largo plazo se presenta como un proceso lento, gradual y paulatino, el carácter a corto plazo es puntual e inmediato. El repentino colapso aparece en dos formas: como modelo de colisión y como modelo de invasión. Ambos modelos tienen en común que el fin de la humanidad procede del exterior de la Tierra.

La catástrofe a largo plazo resulta del destino cósmico del planeta Tierra: el enfriamiento y la erosión de la Tierra, el cambio del eje terrestre, los cambios en la órbita y la rotación destruyen gradualmente los cimientos de la vida humana. Esta concepción de una limitación temporal de las condiciones naturales de vida de la especie, así como de la vida orgánica en general, acompaña y contrasta la creencia optimista del progreso biológico. La idea de la variabilidad de las bases biológicas del ser humano, que sobresale cada vez más con la teoría darwiniana de la evolución, implica no sólo la esperanza de un mayor desarrollo, refinamiento y diferenciación, sino también el temor a la decadencia y al declive en las condiciones meteorológicas.

De este modo, el concepto de progreso está estrechamente relacionado con el de desastre. Los pensamientos de progreso y catástrofe tienen un doble significado. Por un lado, las imágenes del futuro en el cambio de siglo están formadas por la idea del avance científico y técnico. Se piensa que las catástrofes que trae este avance son reversibles. Si bien los accidentes tecnológicos se experimentan como agravios impactantes en la continuidad del progreso, no traen la destrucción definitiva, sino que inician procesos de aprendizaje. No cuestionan fundamentalmente la ciencia y la tecnología, sino sólo su mal uso.

El progreso a principios del siglo XX es de tipo biológico, sin embargo, no se cree que el mayor desarrollo de la especie humana sea ilimitado. Es amenazado por catástrofes cósmicas, climáticas y atmosféricas y son pocas las imágenes futuristas de un nuevo comienzo después de un

desastre geológico. En otros textos, la visión de un apocalipsis total e irreversible aparece por primera vez. Si bien el ser humano puede influir en la evolución a través de la dieta, la higiene y la eugenesia, por lo general se encuentra indefenso a merced de los desastres cósmicos y los cataclismos.

El modelo de catástrofe histórico-terrestre se deduce de las visiones del fin del mundo que se rastrean en la situación sociopolítica de la época. En muchos textos utópicos del cambio de siglo, el emperador es un elemento autoritario y el líder de una futura potencia mundial. Las utopías anteriores a 1914 a menudo muestran tendencias populares, eugenésicas y protofascistas. Sin embargo, existen curiosas excepciones como las obras de Paul Scheerbart. Por ejemplo, en *Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman* (1913) se cuenta la historia de seres extraterrestres que construyen una gigantesca torre, un ambicioso proyecto arquitectónico que terminará en la unión del mundo con el personaje principal. La torre, como producto de la técnica, está construida por los habitantes y ya no se trata de un lugar hecho por algún dios ni tampoco es un lugar descubierto. La utopía de Scheerbart reside en el cristal que, como fruto de la técnica, es un producto moderno que promete la apertura a un nuevo comienzo sin la carga histórica arquitectónica, simbolizado en los colores verdes brillantes y dorados²⁸ que permean muchas de sus narraciones y poemas. La transparencia del cristal y los tonos brillantes pueden leerse como analogía de los diamantes y piedras preciosas en los cuentos de hadas; como un material que cambia el entorno y el cual debería producir un cambio ontológico en sus habitantes.

Del mismo modo que las catástrofes sociopolíticas pueden revertirse mediante una acción social adecuada, también las personas pueden reaccionar a las catástrofes técnicas por medios técnicos. En *Berge Meere und Giganten* (1924) de Alfred Döblin, la sociedad se halla inmersa en

²⁸ Los mundos de Scheerbart son descritos por lo general como brillantes estrellas, el planeta Tierra es “la estrella Tierra”.

un vaivén de filia y fobia a la tecnología a través de siete siglos. Se inicia una guerra de gigantes contruidos artificialmente contra gigantes naturales que han surgido de la reanimación orgánica de huesos de animales prehistóricos como efecto colateral de las tecnologías empleadas para la colonización de Groenlandia y la explotación de la energía volcánica de Islandia. La obra de Döblin tiene una estructura completamente diferente a la utopía literaria. Aquí no se repite el esquema de un viajero que escribe sobre sus experiencias con una nueva civilización ni el carácter de la isla. La Tierra entera y sus continentes se convierten en el lugar de acción, aquí no hay un espacio aislado como en la utopía clásica. El experimento se extiende a proporciones de tiempo y espacio sobredimensionales. Si bien el lector sabe que las ciudades se convierten en grandes metrópolis gobernadas por senadores, conoce los logros técnicos, las guerras y los problemas de las épocas descritas, nunca hay una descripción estática que se centre en una sociedad. En Döblin las imágenes del horror se traslapan con cuadros de encanto.

Así, la relación entre catástrofe y redención se manifiesta claramente: el desastre causado por la técnica también puede prevenirse exclusivamente con ella.

La ciencia y la tecnología forman así un sistema de autorregulación que no tolera ninguna alternativa y que lleva a la ruina a toda forma de vida. Si bien es posible leer el reino de los sueños de *Die andere Seite* de Alfred Kubin (1909)²⁹ en diferentes niveles, éste se halla dominado por pasiones obsesivas y anomalías psíquicas y por principios irracionales hasta que es destruido por la tecnocracia representada por el energético y rico estadounidense Hércules Bell. La destrucción del mundo de la vida tradicional por parte de la sociedad industrial es una experiencia colectiva, en cuyo suelo se nutre la consciencia de desastre de la época.

A partir de ahora, la propia ciencia moderna provee el material necesario para alimentar los

²⁹ El reino de los sueños es, en muchos sentidos, una imagen de la monarquía de los Habsburgo a principios de nuestro siglo y, al mismo tiempo, podría entenderse en su idea principal como la quintaesencia del desarrollo moral de la cultura occidental.

procesos apocalípticos. En su ensayo “Wenn der Komet kommt”, Wilhelm Bölsche esboza la idea de una catástrofe tanto inminente como irónica, producto del periodismo sensacionalista e incluso trata de invalidarla científicamente. Contra el pesimismo nietzscheano y la idea de “eterno retorno”, Bölsche mantiene un progreso constante en la vida orgánica que produce variantes eternamente nuevas. Si bien considera posible un terremoto catastrófico o el enfriamiento gradual del sol, explica que es imposible interrumpir la línea de desarrollo ascendente. La supervivencia de la humanidad está garantizada en una de las siguientes dos variantes: o la humanidad se salva a sí misma al emigrar a otro sistema solar o sólo se extinguiría parcialmente puesto que para entonces se habría producido una transformación de la materia, que habría viajado trillones de años por el cerebro humano. El marcapasos de la evolución biológica es el *genio*, al que Bölsche llama la “verdadera mutación del progreso”.³⁰ Este autor juguetea con un dinamismo y un evolucionismo, cuya base es una analogía universal entre la naturaleza orgánica y la inorgánica. Ambas se subordinan a una teleología cuyo objetivo es la perfección estética y ética.

Como una contraparte utópica a los procesos de decadencia en la Tierra, aparece la alteridad como vía para la salvación: la vida de los extraterrestres. Como Laßwitz, numerosos autores pintan a sus extraterrestres con superioridad con respecto a los humanos.³¹ En este tipo de narraciones, el comportamiento humano se considera un ejemplo de advertencia de las consecuencias fatales de una recaída en tiempos de barbarie ya dejados atrás; la sociedad extraterrestre se basa en los principios de igualdad y de la propiedad común; la tecnología avanzada minimiza el trabajo físico; se superan los antagonismos religiosos, sin embargo, hay un sincretismo del cristianismo, la doctrina del alma y la creencia en la transmigración de las almas.

³⁰ Wilhelm Bölsche, *Der Mensch der Zukunft*, s.p.

³¹ La reversibilidad técnica y la irreversibilidad natural se funden en un tercer tipo de fantasía catastrófica que resulta en la invasión de la Tierra por inteligencias extraterrestres. Mientras H. G. Wells deja que sus extraterrestres sucumban a un accidente biológico en *La guerra de los mundos* (1897), en *Auf zwei Planeten* de Kurd Laßwitz (1897), las personas deben su supervivencia o su libertad a la ética superior del alienígena.

Los modelos apocalípticos de la colisión apuntan a temores que resultaron de la rivalidad imperialista y la intensificación de los conflictos políticos y económicos previos a la guerra. Al mismo tiempo, en algunos textos, la tecnología aparece como el salvador de las amenazas cósmicas: ilustra la concatenación del miedo y las fantasías de omnipotencia, de modo positivista se le atribuye a la tecnología un poder que sólo puede desarrollarse completamente en la lucha (imaginaria) contra los peligros del espacio.

Durante la segunda mitad del siglo XX, sobre todo en los años ochenta, la amenaza nuclear permea gran parte de la literatura³², tal es el caso de *Störfall* (1986) de Christa Wolf, *Totenfloß* (1984) de Harald Müller y, por supuesto, *die Rättin* de Günter Grass.

En los inicios del presente siglo las historias apocalíptico-utópicas continúan gozando de gran aceptación entre el público y presentan ligeras variaciones de los temas ya tratados, por ejemplo en compilaciones de cuentos como *Weltuntergänge en Détail* (2000) de Franz Rottensteiner, *Armageddon Mon Amour* (2006) de Karsten Kruschel y Michael Marrak y *T-Minus* (2012) de Uwe Post, así como en las novelas *Die Abschaffung der Arten* (2008) de Dietmar Dath, *Carya-Trilogie* (2010-2011) de Bernd Perplies y *Phantasmen* (2013) de Kai Meyer.

En resumen, las interpretaciones del fin del mundo están marcadas por la crisis y el cambio. Hacia el final de la República de Weimar e inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, la situación de crisis se interpreta a menudo como una “crisis de la humanidad”, como una ruptura de la creencia de que el ser humano es la medida de todas las cosas, o como el inicio del fin del antropocentrismo moderno, un cambio profundo en el discurso sobre el ser humano y su devenir en el espectro filosófico-literario.

³² Sin embargo, la utopía no desaparece. Por ejemplo, *Merlin oder das wüste Land* (1980) de Tankred Dorst es uno de los pocos casos en que la palabra utopía se cita directamente como concepto de la obra. El drama recoge uno de los motivos utópicos de la historia cultural: esta vez es la Mesa Redonda del Rey Arturo y la Búsqueda del Santo Grial. La Mesa Redonda fundada por el Rey Arturo, y en realidad por Merlín, terminará con los días de barbarie, las guerras y, finalmente, para lograr la paz eterna.

La utopía elige, de la desconcertante variedad de situaciones que ofrece la vida, algunos elementos y cambia éstos –por ejemplo en la premisa de la abolición de la propiedad privada–, para desarrollar sobre esta base, en un experimento mental, el modelo de un Estado ideal. Como es bien sabido, en el siglo XIX se hicieron intentos para realizar experimentalmente estos modelos en la realidad, que, sin embargo, fracasaron sin excepción. La robinsonada también tiende a ser un experimento de este tipo: un humano o un grupo de personas están separados de la complejidad de su sociedad de origen, y este aislamiento típico del género permite obtener declaraciones fundamentales sobre la naturaleza, el rendimiento y el comportamiento social de los humanos, similar a cómo el químico en un experimento de laboratorio libera una sustancia de todos los aditivos, la expone a condiciones extremas o la asocia con otras sustancias químicamente puras para aprender sobre sus propiedades específicas.

De hecho, los primeros signos de escepticismo radical hacia el pensamiento utópico se encuentran en la novela distópica, que se desarrolló hasta el siglo XX. La novela distópica es la reacción inmediata a los sistemas totalitarios del siglo pasado: la dictadura comunista. Al mismo tiempo, es una respuesta a los sueños de los utópicos de construir un Estado perfecto. El orden que durante los siglos XVI-XIX era un sueño ideal, se convirtió en una visión de horror en el siglo XX. Obras como *Die andere Seite* o *Berge Meere und Giganten* de Döblin u obras de autores como Kubin y Kafka prepararon el clima para la consciencia de la utopía escéptica de hoy.

Si bien una guerra mundial final era concebible a inicios del siglo XX, técnicamente no era posible. Sin embargo, la literatura contemporánea se encuentra en una posición diferente. El escritor de hoy aborda la catástrofe global con la consciencia de que técnicamente no es un problema y que, además, se puede llevar a cabo sin preparación especial. No obstante, lo que habrá sido más tarde se configurará una vez más como historia y no como un estado utópico de quietud. Que la utopía aspire a un punto inmóvil sólo puede trazarse en el juego entre lo antiguo y lo nuevo

en un estado de máxima tensión entre estos polos antitéticos. Sólo entonces la imagen de ensueño se convertirá en una imagen dialéctica.

Así, la utopía y el apocalipsis resultan complementarios si también tomamos la utopía literaria esencialmente como revelación. Si bien la intención crítico-satírica de los primeros utópicos modernos era correr el velo y demandar penitencia, en cierto sentido, esto también se aplica a las modernas distopías, a las que ya no les basta con ser contraimágenes críticas, sino que buscan alargar e intensificar tendencias que ya están surgiendo en el mundo de la experiencia.

Como se revisó, la intención es parte fundamental en la retórica. La rehabilitación de ésta última puede producirse en tiempos de crisis como en el caso de los sofistas, los cuales la utilizaron para poner orden en las ciudades. Ya que la verdad se construye a través de los argumentos, se puede acceder a una verdad provisional pero nunca definitiva. Por ello, la expresión lingüística debe conectarse con la hermenéutica, con la interpretación que ya se encuentra dentro de la propia composición: un discurso persuasivo es anticipar la forma en que ha de ser interpretado.

CAPÍTULO 2

Hermenéutica del apocalipsis

La incertidumbre de la duración de la existencia, la tensión entre el conocimiento y la ceguera produce proyecciones moldeadas por expectativas, esperanzas y temores que justifican la finitud. Si lo normal está determinado por los extremos, el mayor extremo –el final o la perfección, la catástrofe última o el comienzo de otra– es el punto omega de toda finitud, desde el cual abreva una y otra vez el devenir humano.

Así se instaura la siguiente postura: descubrir una y otra vez que “el último extremo” es un horizonte que se mueve junto con cada movimiento de reflexión: “No es axiomático que el mundo deba tener fines, en el sentido de un término (final, extremo) y de un *telos* (finalidad). Pero, aunque la idea de un mundo sin fin ni propósito tenga coherencia lógica, nos resulta difícil concebir una duración infinita, y el concepto de andar eternamente a la deriva repugna a nuestra imaginación moral”.³³

La preocupación sobre el “fin de todas las cosas” resulta inevitable e interminable, al tiempo que nos recuerda la era entre la caída del paraíso y la redención, según la cual la narración judeocristiana define la realidad en que vivimos.

La escatología y la filosofía de la historia hablan del todo integral, no del destino individual y sus certezas.³⁴ La consciencia de la finitud ha definido las grandes narrativas ni más ni menos que como las piedras angulares de toda existencia personal. En múltiples ocasiones se ha narrado el comienzo del mundo y la manera en que ciertas catástrofes casi habrían puesto final a la especie humana. La necesidad de conceptualizar el respectivo final colectivo da como resultado un modelo

³³ Malcolm Bull, *La Teoría del Apocalipsis y los fines del mundo*, p. 5

³⁴ En la figura de Adán (que se discutirá en posteriores apartados como “el último ser humano”) se halla también un concepto colectivo, pues es la persona que se encuentra más allá de la diferencia histórica, étnica, sociopolítica y lingüística.

para la descripción comparativa de las expectativas de los tiempos finales, que básicamente crea la pauta de todos los futuros discursos finales.

El Apocalipsis de San Juan es el paradigma que marca la manera en que se narrarán las catástrofes que conducen a un final inevitable. A través de su estudio histórico-crítico se establecieron los rasgos generales que conformaron un canon de la representación apocalíptica.³⁵

Tras la secularización del término “Apocalipsis” hacia 1800, su alcance se ha ampliado a tal grado que su polivalencia ha generado una complejidad apenas comprensible. En contextos seculares, el “Apocalipsis” se refiere a un final catastrófico e irrevocable para la humanidad sin posibilidades de regeneración.³⁶ A la luz de este contexto, el germanista Klaus Vondung habla de un “apocalipsis trunco”.³⁷

La palabra griega *αποκαλυψις* se encuentra en algunos textos antiguos (el ejemplo más prominente es el de San Juan), pero ninguno de esos textos se califica como apocalíptico hasta el estudio de Friedrich Lücke (1852), fundador de la investigación apocalíptica en la modernidad.³⁸ Los términos “apocalíptico” y “apocalipsis” son, en última instancia, palabras que adquieren nuevos giros. La traducción de esta palabra, según Derrida, significa “[la revelación de] cualquier cosa oculta, un secreto, lo que hay que disimular, una cosa que no se muestra ni se dice, que se significa tal vez pero no puede o no debe ser entregada directamente a la evidencia [mas no por ello remite al fin del mundo]”.³⁹ Los diversos intentos de definición consisten únicamente en el hecho de que cada uno llega a una distinta definición por medio de la integración o exclusión de ciertos textos. Estos son, en términos metodológicos, los resultados de lecturas específicas.⁴⁰

³⁵ Recuérdese además “Diluvio” en la *Epopéya de Gilgamesh* como como posible precursor del apocalipsis judío.

³⁶ Bull, *op. cit.*, p. 137

³⁷ Klaus Vondung, *The Apocalypse in Germany*, p. 5.

³⁸ Cf., Alf Christophersen, „Die Begründung der Apokalyptikforschung durch Friedrich Lücke“, pp. 158-179.

³⁹ Jacques Derrida, *Sobre un tono apocalíptico recientemente adoptado en la filosofía*, p.12-13

⁴⁰ Cf. „Apokalyptik“ en *Theologisches Realenzyklopädie*, p.180-182.

Ciertamente puede asociarse con una revelación, el fin de los tiempos, del mundo o de la humanidad, o simplemente con una crisis o catástrofe. Ante todo, la revelación permite esclarecer algo trascendente sobre la condición humana, funge como respuesta a catástrofes históricas y a su vez descubre la ruptura de un orden social. El apocalipsis puede leerse como una especie de trauma histórico y el intento de enfrentarlo y superarlo. La percepción de ese límite se halla donde la comprensión se convierte en incomprensión (y la autocomprensión no es una excepción). La barrera o el final funcionan como una guía a través de toda la hermenéutica. La consciencia del límite está acotada por la finitud humana, por lo tanto, experimentar significa aceptar los límites de la propia finitud y rebasar una frontera tras otra entre las dos barreras cruciales: nacimiento y muerte. La linealidad fatídica del ser humano lo separa del ciclo perfecto de la naturaleza en el que coinciden el principio y el fin. Por un lado, si se sigue la línea de pensamiento presocrático, lo finito se considera perfecto y lo infinito imperfecto; por otro, a la luz del cristianismo y la historia salvífica, la finitud no es la perfección, expandiendo el drama de lo finito en la historia.⁴¹

El hecho de que la hermenéutica apele a la finitud no es casual en un mundo cada vez más uniformado como resultado de la aceleración y ruptura de los límites espaciales y temporales. Paradójicamente, es la técnica misma la que va de un límite a otro, determinando una cronopolítica que no sólo establece la vida útil de los productos, sino que media la vida y la información que presenta a las sociedades que controla.

La dominación que ejerce la técnica en la vida de los seres humanos, como señalaron desde la primera mitad del siglo XX Oswald Spengler, Martin Heidegger y Ernst Jünger, entre otros, también puede aterrizar en el discurso mismo. Aunado a esto, cabe señalar que el “medio” al que estamos enlazados como seres finitos es el lenguaje, pues actúa como el modo de realización de

⁴¹ Cf. Teresa Oñate, “Gadamer y los presocráticos: La teología de la esperanza en el límite oculto de la Hermenéutica”, p. 827

“la continuidad de la historia por encima de todas las distancias y discontinuidades, el lenguaje que se da en el diálogo”.⁴² En otras palabras, esto nos remitirá a su dimensión comunitaria, en donde el diálogo puede alargarse al infinito pese a la finitud de los hablantes; supera la condición finita de éstos y es en ellos donde despliega su riqueza. Obviamente, si hablamos del final es porque no nos hemos extinguido, porque se puede narrar sobre la crisis y sobre lo posterior al final (como en los llamados escenarios “postapocalípticos”). Estos bosquejos ficcionales establecen una situación epistemológica, un imaginario que crea conocimiento, verdad y, ante todo, posibilidad. El juego con estos sucesos suele plasmarse en un doble movimiento temporal: a modo de una nostalgia invertida, vemos el presente en relación con el futuro expresada en futuro perfecto,⁴³ como menciona Günther Anders:

Mientras lo presente, a causa de su fugacidad, no puede ser “tenido” y queda como un bien inconsistente, irreal, no rentable, o sea, no permanece, lo que ha sido es lo único real, en la medida en que, en cuanto imagen, se ha convertido en cosa y, por tanto, en propiedad. Formulado ontológicamente: ser es sólo *haber sido* [...] y ser reproducido y ser imagen y ser propiedad. [...]La estrecha relación que hay entre la técnica de reproducción y el recuerdo [...] es ambigua: por una parte, somos recordados mediante fotos; pero por otra [...] los souvenirs convertidos en cosas han atrofiado el recuerdo, en cuanto sentimiento y capacidad, y lo han sustituido.⁴⁴

Desde el final, es posible evaluar lo que la humanidad hubiera sido. Bajo la luz de la catástrofe, emerge una antropología de lo posible con particular agudeza, orientada al extremo y a los límites de la humanidad: la limitación de su desarrollo, recuperación, la carga de su civilización y sus orientaciones morales. Por ello, la utilización del futuro perfecto (“habrá” + participio pasado) se considera una forma de tiempo característica de la cf, la cual le atribuye un potencial dinámico, como una forma simbólica. Este modo de tiempo inaugura una gramática del pensamiento escatológico que considera todo presente desde el final y que abre un abismo simbólico bajo la

⁴² Gadamer, *op. cit.*, p. 145

⁴³ En alemán el futuro perfecto o anterior se identifica con el tiempo Futurum II, como quien indica, por ejemplo respecto de una acción: “Es wird gewesen sein” / “Eso habrá sido”.

⁴⁴ Günther Anders, *La obsolescencia del hombre I*, pp. 180-181. (Las cursivas son mías).

premisa “¡Eso habrá sido!”; el futuro perfecto contiene en sí un sentido catastrófico del tiempo.⁴⁵

Es decir, que el fin ya llegó desde hace tiempo, en la simulación, en experimentos mentales, en textos en los que discernir entre lo real y la imitación resulta complicado, pues adquieren un carácter hiperreal. Al final del siglo XX, el apocalipsis –entendido tanto en la acepción de revelación como en la del fin del mundo– ha dejado de ser un tema dramático, su validez ha expirado al punto que la fascinación se da por la ilusión de intensificación del estado catastrófico y en la conformidad de obtener una respuesta o conclusión ante la situación caótica global.

De modo muy parecido al *Slipstream*,⁴⁶ muchas historias apocalípticas residen en que la búsqueda de la verdad y de las revelaciones se tornan obsoletas; ya no se trata de llegar a tierra incógnita, ni de la vida eterna, sino del cumplimiento del deseo de una vida autodeterminada en un mundo tecnificado que se percibe cada vez más extraño.

¿Es posible que la certeza que buscamos esté justamente en la fatalidad? Para Walter Benjamin la catástrofe es la norma de la historia. Este filósofo no sitúa la catástrofe en el futuro, ni le resta dramatismo al decir que “siempre ha sucedido”, sino en la presencia del ahora (*Jetztzeit*), donde la discontinuidad dentro de lo continuo podría ser representada como un evento revolucionario.⁴⁷ En Benjamin la idea de catástrofe se considera como un “potencial subversivo, un momento activador en la historia”.⁴⁸ Por el contrario, existen casos particulares como el de Franz Kafka, donde el estado de emergencia de la catástrofe no libera ningún impulso de cambio. Cabe señalar entonces que, a mediados de la década de 1980, tanto la dramatización como la

⁴⁵ Peter Bexte, „Das Futur II als symbolische Form. Erinnerungen aus der Zukunft von Jean Paul, Friedrich Nietzsche, Herbert G. Wells, Egon Friedell“, p. 705.

⁴⁶ Slipstream es término acuñado por Bruce Sterling para definir un tipo de ficción que supera las fronteras entre los géneros convencionales de la ciencia ficción y la fantasía. El límite entre estos géneros es flexible y puede cruzarse en ambas direcciones. Los escritores pueden adoptar elementos tanto de la cf y fantasía como de la novela posmoderna (la fragmentación, el juego de perspectivas narrativas, etc.) Aunque no existe un consenso sobre la definición de Slipstream, la discusión sobre el término y su idoneidad en relación con otros términos de orientación similar siguen desde entonces. Cf. Bruce Sterling, “Slipstream 2”.

⁴⁷ Cf. Klaus Scherpe, “Dramatization and De-Dramatization of «The End »” p.107

⁴⁸ Cf. *ibid.*, p. 108

“desdramatización”⁴⁹ de la destrucción dominan el pensamiento actual sobre la consciencia apocalíptica:

The transformation of the catastrophe into a multi-media show with its proliferation of images, stories, and commentaries from the treasure trove of Biblical, literary and psychoanalytic exegesis can only confirm the loss. The novel feature of the impending end of the world is its producibility. Not only has it become producible but, perhaps, even interchangeable: an ecological disaster and the catastrophic developments now underway in genetic engineering are both just as suitable for snuffing out human existence or making it unrecognizable.⁵⁰

La desdramatización, según sugiere Scherpe, reside en que, si los apocalipsis han perdido su poder explicativo y de construcción de sentido, puede ser que un fin de los fines cumpla esta función: el fin a todos los finales y a todas las historias. Sin embargo, mientras algunos teóricos defienden parcialmente la dramatización, otros se inclinan por una “re-dramatización del apocalipsis”. Por ejemplo, Peter Sloterdijk plantea la cuestión de cuánto necesita el humano el desastre.⁵¹ Para él, la consciencia alternativa actual se caracteriza por la relación empírica con la catástrofe. Lo catastrófico se ha convertido así en una categoría que ya no pertenece a la visión sino a la percepción, y tiene lugar más en las noticias y los protocolos diarios que en los textos apocalípticos. Bajo la misma línea, Derrida menciona que la literatura siempre ha sido parte de la era atómica, incluso si no habla en serio sobre ella,⁵² de ahí que, si la destrucción de la humanidad siempre sucede o ya ha tenido lugar en la imaginación de los medios, en los centros de simulación y en los textos, podemos calificar nuestra era como postapocalíptica.

⁴⁹ Término de Klaus Scherpe.

⁵⁰ Klaus Scherpe, pp. 95-96. „La transformación de la catástrofe en un espectáculo multimedia con su proliferación de imágenes, historias y comentarios del tesoro de la exégesis bíblica, literaria y psicoanalítica sólo puede confirmar la pérdida. La característica novedosa del inminente fin del mundo es la capacidad de producirse. No sólo se ha vuelto producible, sino que tal vez incluso intercambiable: un desastre ecológico y los catastróficos desarrollos de la ingeniería genética son tan adecuados para acabar con la existencia humana o hacerla irreconocible“. (La traducción de este texto es de mi autoría)

⁵¹ Cf. Peter Sloterdijk, „Das Andere am Anderen“, p. 98.

⁵² Cf. Jacques Derrida, “No Apocalypse, not now”, p. 27

Una mirada al otro lado del Atlántico muestra que centrarse en un fin simulado no es un fenómeno puramente alemán. De acuerdo con James Berger, que se ocupa de la función cultural de un concepto del fin, el postapocalipsis se considera un oxímoron si tomamos el término como “después del fin”, pues antes del inicio y después del final, no puede haber nada.⁵³ Para este autor, los simulacros postapocalípticos se reorientan en el modernismo y la religión para conformar una parte importante de la cultura estadounidense y además pueden identificarse en la cultura alemana en el contexto de una amnesia histórica, por ejemplo, las ciudades alemanas reconstruidas cuya apariencia niega que los años que van de 1933 a 1945 hayan tenido lugar. No es un síntoma singular que el término postapocalipsis se aplique explícitamente a la Segunda Guerra Mundial y que el prefijo post- se encuentre anclado como constituyente del término legitimado por los sucesos políticos e históricos. Desde un punto de vista retórico, el trauma nacional se equipara a un término psicoanalítico para apocalipsis, lo cual subraya la singularidad histórica de los eventos. En este sentido, el lenguaje del postapocalipsis significa, entonces, pronunciar lo indecible.⁵⁴

Dentro de las posibilidades narrativas que ofrece el fin del mundo, está también aquella donde los personajes son arrojados a una realidad “remitologizada” que promete el restablecimiento de la condición ahistórica para volver a empezar y exponer el núcleo del ser humano sin su cultura e instituciones. Un nuevo comienzo o las miras hacia algo mejor constituyen una utopía. Ciertamente, esto marca una tendencia a lo estable y a un deseo de control, donde cabe preguntarse si el mito de creación se mantiene por un orden afectivo o racional.

Ahora bien, habría que considerar que, la vida humana, tomada como un complejo sistema abierto,⁵⁵ no puede ser repetitiva; asimismo, la historia es juzgada por sus efectos en la comunidad.

⁵³ James Berger, *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, p. XI.

⁵⁴ A menudo las obras de Günter Grass se han leído como un ciclo de culpa, particularmente expresados en el silencio generacional. Véase *op. cit.*, Sigfried Mews.

⁵⁵ La vida estudiada desde la perspectiva humanista, no como un objeto de estudio metodológico. Como indica la filosofía vitalista, el caso de la vida no debemos hablar tanto de partes, como de miembros de un organismo. La mayor

Por el contrario, si la literatura es un universo cerrado que nos provee de un efecto de realidad, también nos da la posibilidad de agrandarla, pues posee la universalidad de explorar y tratar problemas que atañen a todos. Mediante la utopía y sus variantes, a saber, la distopía y la robinsonada, pensaremos el fin del mundo presentado en la literatura como una constante que se reinterpreta sin una moral universal que constriña los límites del conocimiento. La expectativa utópica, sin importar el extremo que tome, opera en un sistema de código virtual y potencial. Sin embargo, cualquiera que sea la forma que se le otorgue al fin del mundo, buscará sublimarse sin tener éxito. Es decir que, dado que lo sublime supera cualitativa y cuantitativamente la medida de nuestro poder representativo, de igual forma la representación del final o límite definitivo no corresponderá al verdadero.

Los escenarios catastróficos en conjunción con la sublimación resultan en el posthumanismo: la seducción de escapar de la finitud, aun sea sólo mediante la fantasía. Si bien Kant esbozó lo sublime como el acto intelectual de la autoafirmación del sujeto racional, empero, como detalla Ernst Jünger en sus *In Stahlgewittern* (1920) y *Der Arbeiter* (1932), el colectivo trasciende el yo cuando la guerra se coloca como el nuevo orden mundial, como un fenómeno de la naturaleza que no sólo desata los instintos reprimidos, sino que rompe con el orden burgués y con el discurso sobre el individuo, cuyos valores ya no le pertenecen puesto que están supeditados a la “movilización total” impulsada por la técnica. Si el final llega por propia mano tras una guerra nuclear, como se ha planteado cada vez con más frecuencia en los últimos cuarenta años, la imagen de un inhóspito planeta Tierra supera, como apuntan Anders y Böhme, la medida de nuestra imaginación, pues habremos sido capaces de hacerlo como técnicos de la fatalidad, superándonos a nosotros mismos: no hay obra de arte más sublime que la Tierra abandonada.⁵⁶ A la luz de esta

diferencia es que la vida no se conforma de partes de una cosa, partes extra o yuxtapuestas entre sí, sino de miembros, que no existen para sí separadamente y que sólo tienen verdadera existencia en su unidad ideal formando un holón.

⁵⁶ cf. Hartmut Böhme, “Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse“, pp.233-245.

idea, no resulta extraño que el discurso apocalíptico contenga un alto grado de hermetismo, pues, a diferencia de la verdad discursiva que se pronuncia completamente, éste contiene rasgos arcanos conformados por lo indecible, lo oculto y lo enigmático. El ejercicio crítico se encontrará en tratar de descifrar aquellos misterios que nadan en la inadecuación entre la significación y la gramática de nuestro lenguaje.

De esta manera veremos que el futuro de la identidad moderna se establecerá dondequiera que se rompan los límites simbólicos, mediales y estructurales; donde se rompan las unidades y se cree el entusiasmo colectivo o la ilusión individual de trascendencia.

2.2 La revelación (apocalipsis): Desocultamiento de la realidad mediante la técnica

Como se ha mencionado anteriormente, la revelación surge a modo de respuesta a las crisis históricas. A su vez, se habla de una escritura patológica, en el sentido de que el autor parece no tener control sobre lo escrito; es obligado a escribir por el designio de alguien más poderoso. Ya sea que se tome como ejemplo el designio divino de la persecución escrita en Patmos por Juan el Evangelista en *El libro de la Revelación* o el ser en el contexto filosófico en “Die Frage nach der Technik” de Martin Heidegger, este patrón es común a ambos. La revelación consiste en el descubrimiento de lo oculto en Dios y en el ser respectivamente.

La pregunta heideggeriana por la técnica parte de dos premisas fundamentales: la técnica como un medio para lograr los fines y la técnica como una actividad inherente a la condición humana. El descubrimiento de la esencia de la técnica se logra mediante el cuestionamiento por el carácter instrumental que remite directamente a la causalidad. Ésta debe, empero, interpretarse como un acto de “traer a la presencia” de modo que se lleve a la existencia algo que sólo era de manera virtual o potencial:

[...] Un traer-ahí-adelante [*Her-vor-bringen*], ποιησις, no es sólo el fabricar artesanal, no es sólo el traer-a-aparecer [*zum Scheinen*], el traer-a-imagen [*ins-Bild-bringen*] artístico-poético. También la φύσις, el emerger (brotar)-desde-sí mismo, [von-sich-her-aufgehen] es incluso ποιησις en el

más alto sentido, porque lo φύσις tiene en sí mismo la eclosión del traer-ahí-adelante, por ejemplo, la copa de plata no tiene la eclosión del traer-ahí delante en él mismo sino en otro, en el artesano y en el artista⁵⁷.

De este modo, Heidegger apela a la técnica como una forma de conocimiento que revela o desoculta lo que no puede producirse por sí mismo como la naturaleza, y que además todavía no está presente entre nosotros en sentido ontológico. Así, el sujeto está inmerso en un complejo sistema del Desocultamiento.⁵⁸

Factores como el armamento de destrucción masiva, la sobreproducción, la sobreexplotación de los recursos naturales y todo aquello que amenaza con la aniquilación de la humanidad en su conjunto no son el mayor peligro de acuerdo con la visión heideggeriana. El riesgo verdadero reside en la pérdida de libertad y en la escisión del lenguaje cada vez más homogeneizado por la lengua tecnificada. Mientras la lengua natural posee ricos matices y reproduce mundanidad, un lenguaje tecnificado propicia mensajes unívocos y cuantificados y con ello, la destrucción de la diversidad de mundos humanos y una realidad reducida a su carácter informacional: el mundo como un banco de datos.

Asimismo, el estado de caída –el modo apocalíptico de la técnica– también resulta evidente en la enajenación en el mundo tecnificado sutilmente: por un lado, los seres humanos creen que pueden moldear la realidad a su gusto, pero por otro, se pierden a sí mismos olvidando la finalidad vital que antes orientaba su existencia; se han convertido a sí mismos en el fondo de reserva, como ya apuntaba Ernst Jünger, en una masa trabajadora en servicio de la “movilización total”.

Sin embargo, no hay que olvidar el doble movimiento del que hemos venido hablando hasta ahora. Esto es que, si bien la técnica representa un peligro para nuestro futuro, también es una oportunidad para un nuevo comienzo de la autoconsciencia. Como se expone en las robinsonadas

⁵⁷ Martin Heidegger, “La pregunta por la técnica”, p.14

⁵⁸ El mundo natural ha quedado reducido a un fondo de reserva (al que Heidegger llama *Bestand*).

y novelas postapocalípticas, no se trata simplemente de un regreso a la condición pretecnológica, sino de otras formas de la desocultación del ser, como el arte, la poesía o la literatura: “La estructura de emplazamiento [*Gestell*] deforma el resplandecer y el prevalecer de la verdad. El sino que destina la sollicitación es por ello el peligro extremo. Lo peligroso no es la técnica. No hay nada demoniaco en la técnica, lo que hay es el misterio de su esencia. La esencia de la técnica, como un sino del hacer salir lo oculto, es el peligro”.⁵⁹

Así, una de las aportaciones más valiosas de Heidegger no es sólo la advertencia, sino la defensa de la libertad de aclarar la esencia de este fenómeno presente en todos los ámbitos de la vida y preguntar cómo, aun al borde del peligro, puede surgir desde la técnica una nueva revelación ontológica.⁶⁰

2.3 Utopistas invertidos

Como ha demostrado la tradición utópica, la utopía se caracteriza por el dinamismo que mantiene procesos y posibilidades abiertas y que, por más aventurada que sea, tiene un fundamento en la realidad y en el tiempo en que fue pensada; además genera la esperanza de algo mejor. Ernst Bloch reflexionaba en su obra *El principio de la esperanza* (1954) sobre la anticipación de lo que *todavía-no-es*, no en un más allá, sino en el presente, en un “trascender sin trascendencia”, resaltando la función utópica por encima de su contenido: sin importar si las utopías fracasan, lo que vale es la búsqueda de nuevas alternativas y la inconformidad con la situación actual, sobre todo cuando ésta es deshumanizante. Como los sueños, las utopías son para Bloch representaciones imaginarias de un futuro deseado, son liberadoras, pueden ser modificadas al gusto del soñador y presentan la

⁵⁹ Heidegger, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁰ Las obras que se analizarán en este trabajo muestran que la mutación ontológica llega hasta el nivel genético-biológico en *Die Rättin* y a nivel lingüístico en “Die Stille nach dem Ton”.

concepción del mundo como inacabado.

Sin embargo, Günther Anders entiende la utopía de forma apocalíptica: “Somos utopistas invertidos: mientras que los utopistas son incapaces de producir realmente lo que pueden imaginar, nosotros somos incapaces de imaginar lo que realmente estamos produciendo”.⁶¹ El futuro se torna peligroso cuando la consciencia humana se queda rezagada y empequeñecida ante el desarrollo tecnológico y lo que podemos provocar en el mundo. La discrepancia entre la capacidad de representar o imaginar y el poder de acción no sólo indica la posible aniquilación de la humanidad, sino también el peligro de una deformación irreversible de la condición humana. Esto es lo que Anders llama “desfase prometeico” (*prometheische Gefälle*), cuando esta incapacidad de representación lleva a la humanidad a no responsabilizarse por los efectos del enorme poder técnico que posee. La disolución de la responsabilidad y la incapacidad de representación fue leída por Anders desde las ideas de E. Jünger y M. Heidegger, que apuntaban la transformación del ser humano en un alienado y en una pieza de engranaje en la maquinaria técnico-militar, en materia prima al servicio de una maquinaria que, no obstante, antaño no podía aniquilar a la humanidad en su totalidad ni de manera intencional ni accidental.

Partiendo de ese desfase al no evolucionar a la par de nuestros productos (consecuencia de la alteración o deformación de la autoconsciencia humana), Anders expone esencialmente que, en primer lugar, el ser humano se vuelve obsoleto con respecto a sus propias producciones porque se halla inmerso en un sistema que lo envuelve y determina sus acciones, en segundo lugar, que existe una inversión de roles en la medida en que la técnica se ha apropiado del ser humano y lo ha desplazado como sujeto de la historia y por último, que nos acercamos al inicio de una época sin historia, sin continuidad ni consciencia.

Para llegar a tales conclusiones sobre un estado de inconsciencia que denomina “ceguera

⁶¹ Günther Anders, “Tesis para la era atómica”, s.p.

apocalíptica” (*apokalyptische Blindheit*), en el que el ser humano parece simular que no está en peligro y que ha perdido su puesto como aquel que establece los fines, Anders reflexiona sobre la pérdida del mundo (entendido como el lugar donde se habita). Las imágenes para el consumo son asimiladas por el espectador, al grado de que sustituye sus propias experiencias por la mediatización de las imágenes que se le presentan. Por consiguiente, el espectador reduce su capacidad para comprender su entorno.⁶² Ante la suplantación del mundo en imágenes, ya no resulta necesario vivirlo y queda reducido a prejuicios y representaciones del cine, radio, televisión e Internet. El mundo desaparece y adquiere un toque fantasmal. Como en *Die andere Seite* de Alfred Kubin, los personajes saben que viven en un mundo simulado, pero no hacen nada por salir de él. Del mismo modo, bajo la óptica de Anders, pese al peligro, vivimos en la inconsciencia y lo ignoramos deliberadamente como si no lo viviéramos.

Por otro lado, la fe en el progreso –herencia de la Ilustración y de la utopía– nos ha imposibilitado imaginar escenarios tan negativos como la aniquilación total, por ejemplo, se ha recurrido a la ingeniería genética en búsqueda de la inmortalidad, lo cual, no obstante, sería dejar atrás la humanidad de manera irreversible.

Al final, si los alcances de la bomba se vuelven incomprensibles e impensables, lo que resta, según Anders, es ejercitar la “imaginación moral”: a través de las historias intentar representarnos la nada, una operación mental que sin embargo es una doble trampa si consideramos que vivimos la pérdida del mundo sumergidos en la hiperrealidad, como planteó Derrida.

Es en la posibilidad donde encontramos las diferencias entre Günther Anders y Ernst Bloch: si resumimos la filosofía de Bloch como un “todavía no”, contrariamente la de Anders es un “está pasando”. Ahí donde para Bloch la categoría de la posibilidad es la bisagra de su pensamiento

⁶² De ello también se ocupa Paul Virilio a lo largo de toda su obra, en especial cuando habla sobre la instantaneidad y la inmediatez, derivada de la negación del “aquí” en beneficio del “ahora” y cuyas consecuencias son el decrecimiento del espacio y una contaminación de las dimensiones reales.

utópico, la cual marca un movimiento constante hacia la liberación, para Anders, la categoría de lo posible ya está abolida por el curso de los eventos en todas sus formas: “La posibilidad de nuestra aniquilación definitiva, incluso si nunca ocurre, es la destrucción definitiva de nuestras posibilidades”.⁶³ Aunque la filosofía de Anders se caracterice por mostrar la alienación y la impotencia del ser humano, recurre a tal extrapolación porque pretende sacudir conciencias y revelar el trasfondo ontológico de lo que se gesta en los acontecimientos del peligro de la era atómica. Asimismo, no desea terminar con la técnica, sino nivelar el desfase entre nuestra capacidad de representación y los efectos para dejar de negar la catástrofe y devolver al mundo la cualidad de lugar donde se despliegan las posibilidades. La relación que guardan los puntos de vista de Anders y Bloch entre sí es crucial para este trabajo porque la literatura utópico-apocalíptica refleja constantemente la articulación de la posibilidad: tanto la esperanza en el cambio y el deseo de salvación como la responsabilidad.

⁶³ Anders, “Tesis para la era atómica”, p. 5.

Características de las obras seleccionadas

3.1 Apocalipsis y postapocalipsis

A partir de los años ochenta y tras la catástrofe nuclear de Chernóbil, la variante del final irrevocable causado por la humanidad ha ganado terreno de manera considerable. Mientras que en el modelo anterior del apocalipsis el fin del mundo representaba la exposición de la crisis para el paso al nuevo mundo “perfecto”, esta visión de la salvación soteriológica se pierde cada vez más en la literatura contemporánea:

Only today, under the threat of an “apocalypse of our own making,” which Günther Anders has called “the very real possibility of self-destruction,” is salvation no longer in the picture.¹² If we still speak of the apocalypse of a nuclear war, we are dealing with a “docked” apocalypse. We mean thereby only the first half of the traditional apocalyptic vision; the second half, the establishment of a new, perfect world, which earlier gave meaning and purpose to the end of the world, has disappeared.⁶⁴

Cabe preguntarse por qué todavía se habla del apocalipsis y si el anhelo de salvación en otra vida sigue presente, al menos de manera subrepticia. El apocalipsis aparece más que nunca como una amenaza: el concepto de utopía ha sido sustituido por un apocalipsis que es irreversible y que ya no promete nada más, es un indicador de que la catástrofe se halla presente en la conciencia. En la literatura posmoderna apocalíptica se enfatizan la irreversibilidad, la muerte de la humanidad y la parcial destrucción del mundo. Ya no se habla de “apocalipsis” sino de “visiones de los últimos tiempos”: versiones del inminente día del juicio final que nos involucran como

⁶⁴ “Sólo hoy, bajo la amenaza del “apocalipsis creado por nosotros”, que Günther Anders ha llamado “la posibilidad más real de la autodestrucción”, la salvación ya no puede considerarse viable. Si aún hablamos del apocalipsis de una guerra nuclear, estamos tratando con un apocalipsis “trunco”. Con esto nos referimos sólo a la primera mitad de la visión apocalíptica tradicional; la segunda mitad, el establecimiento de un mundo nuevo y perfecto, cuyo primer significado y propósito, ha desaparecido”. Klaus Vondung, *The Apocalypse in Germany*, p. 29. (La traducción de este texto es de mi autoría)

individuo y como especie.⁶⁵

Queda claro cómo se invierte el movimiento característico del apocalipsis: en contraste con el comienzo de un nuevo orden, el final en el postapocalipsis está marcado por la continuación del mundo más allá del supuesto final verdadero en el que todo se restablece. Por lo tanto, si bien los apocalipsis se pueden considerar como “la exposición de la crisis”, en el postapocalipsis ésta ya se ha producido y el enfoque del contenido estará claramente en el “después”. El hecho de que esta situación no sea seguida por una renovación o un nuevo orden también puede verse como una deconstrucción de la narrativa apocalíptica.

En el término “postapocalipsis”, por un lado, se muestra dependencia y referencia a la tradición apocalíptica, por otro, se da un giro contra ciertas formas descriptivas que distinguen esta tradición en el pensamiento posmoderno. Por ejemplo, Derrida considera la situación de la era atómica, no como un evento sino como algo “fabulosamente textual”.⁶⁶ El texto postapocalíptico no puede hacer lo que la narración apocalíptica tradicional se esmeraba por realizar: garantizar la supervivencia del individuo narrativo y su audiencia; en contraste, el texto postapocalíptico conduce, en muchas ocasiones, al inconsciente como el área en la que el sujeto se pierde a sí mismo.

De ahí la importancia de que *Die Rättin* posea una estructura onírica: los acontecimientos son fragmentarios y se mezclan entre sí, incluso la focalización pasa de un personaje a otro, sin embargo, puede funcionar, ya sea como una forma inacabada manipulada por un yo-autor o bajo la lógica circular de vigilia-sueño. Por otro lado, “Die Stille nach dem Ton” maneja una estructura circular en la que los acontecimientos están ligados causalmente, de modo que cada uno tiene un efecto sobre el siguiente hasta que el último actúa nuevamente sobre el primero en el que se inició el proceso.

⁶⁵ Profundizar en la secularización del término excedería los límites de este trabajo.

⁶⁶ Jacques Derrida, “Not apocalypse, not now”, p. 23

Dada la complejidad narrativa de la primera, ésta conduce a tres interpretaciones principales: a) un hombre sueña –entre muchas otras cosas que involucran diferentes historias pero que terminan mezclándose entre sí– con una rata que, a modo de profeta, le cuenta el proceso que llevó a la extinción de la humanidad y se espera que despierte tras concientizarse del supuesto horror de un mundo sin humanos; b) la historia se vuelca totalmente hacia la rata, el hombre cuenta cómo sucedió la disolución de la vida humana en el planeta a través de ella, pues el roedor es quien recuerda y sueña con el último hombre que existió; o c) la transgresión intencional de los límites diegéticos muestra que ni la rata ni el hombre existen y son soñados por un ser superior; que todos los personajes, incluido el narrador, conocen su estado ficcional y el autor reifica su propia identidad en la ficción, convirtiéndose en parte de sus propios personajes.⁶⁷

En la segunda, el personaje principal experimenta la desaparición de los sonidos, los seres vivos, las cosas y las palabras del mundo; en sus sueños, un ente explica que todo es parte de un plan de desfragmentación del mundo y que, como en un sistema cibernético, éste se autocorriga y restaura.

En lo que se refiere al tiempo, si bien la novela de Grass juega en muchos niveles (el presente, el pasado y el futuro corren sin problemas pese a que hacia el final de la novela la distinción se borra), el enfoque estará en el “después” de la catástrofe y en la nostalgia que las ratas –únicas sobrevivientes– sienten por la humanidad.

En contraste, el cuento de Marrak parece apegarse más al modelo tradicional de apocalipsis, en el que surge una crisis porque el mundo está fragmentado y necesita de un proceso o plan para

⁶⁷ Rebecca Braun considera a Grass, no sólo como una construcción literaria, sino también como un producto mediático. Afirma que éste lucha por el derecho de un escritor a desaparecer en su obra y a seguir viviendo como una figura ambigua: “Both in his literary work and in his essays Grass celebrates the writer’s ability to manipulate his authorial position in literature and world”. “Tanto en su obra literaria como en sus ensayos, Grass celebra la capacidad del escritor para manipular su posición de autor en la literatura y el mundo”. Rebecca Braun, *Constructing Authorship in the Work of Günter Grass*, p. 6

llegar a la restauración, repararse y repetirse. En la regeneración obligada y sin escapatoria, el “después” está siempre dentro de la misma crisis.

Como se verá en los posteriores apartados, los motivos apocalípticos tradicionales con respecto a la constitución de un nuevo mundo (por ejemplo, un origen oculto de la catástrofe y la redefinición de los espacios) también podrán rastrearse en las narrativas postapocalípticas.

3.2 Ambigüedad de la catástrofe

Como se ha explicado con anterioridad mediante los paradigmas apocalípticos, el grado de representación de una catástrofe está condicionado históricamente. Es notable que (en especial en las robinsonadas) se tiende a no presentar el evento de forma directa: la causa sigue siendo vaga o desconcertante o bien es un elemento fantástico de la trama que no puede rastrearse hasta una justificación realista, por ello, la catástrofe responsable de la aniquilación de la civilización suele ser descrita con un alto grado de ambigüedad o de forma inmediata y rápida.

En contraste con las narraciones apocalípticas, que generalmente surgen de procesos naturales concretos (terremotos, eclipses, etc.), los escenarios modernos postapocalípticos a menudo carecen de estos fenómenos. Aunque ciertas alusiones a la naturaleza continúan estando presentes, sus causas generalmente sólo se insinúan y no se explican pseudocientíficamente, como en la *cf* habitual.

En *Die Rättin*, el tratamiento del origen de la catástrofe es vago pero directo pese a un juego irónico: se dice que las ratas adiestraron a ratones para que éstos defecaran y dañaran las computadoras de las potencias hegemónicas del mundo que controlan todo tipo de armamento nuclear y así provocar la aniquilación total de la humanidad, no obstante, la reflexión final del narrador es la siguiente: “Pero, me oí exclamar a mí mismo en sueños, ¡eso es absurdo! Sí, dijo la Ratesa, eso es lo que era: absurdo. ¿Cómo pudieron las ratas?, dudé yo. ¿Quién ha dicho, gritó ella,

que nosotras o los judíos? ¿Entonces no fueron las ratas después de todo? Hubiéramos podido hacerlo muy bien. Entonces fuimos los hombres los que pusimos fin, en contra de todas nuestras intenciones declaradas...”.⁶⁸ En “Die Stille nach dem Ton”, la causa es totalmente desconocida, sólo sigue el plan de la restauración: “[...] el *plan* era una herramienta para la creación, y nada más. [Como medio] no podía recurrir a un paradigma, reinterpretar un planeta antiguo, crear un nuevo modelo de mundo a partir del antiguo. Su tarea era la desfragmentación. La reproducción”.⁶⁹

Si bien en la mayoría de los casos la catástrofe se refiere explícitamente a la extinción de los seres vivos, en algunas novelas los cadáveres indican una línea divisoria entre la vida y la muerte. También es posible que se escenifique la disolución completa de todos los cuerpos, independientemente de la vida o la muerte. Este artificio se utiliza para no mostrar el sufrimiento en concreto. Tal vez sea una característica específica del texto literario, ya que, por ejemplo, el cine cuenta con posibilidades distintas. Una de ellas, según Susan Sontag, es “la representación inmediata de lo extraordinario”: “[the films] can supply something the novels can never provide—sensuous elaboration. In the films it is by means of images and sounds, not words that have to be translated by the imagination, that one can participate in the fantasy of living through one’s own death and more, the death of cities, the destruction of humanity itself”.⁷⁰ Así, aunque lo extraordinario no se presente en términos precisos en las novelas, ocurre de manera que la construcción de éste es mediante nuestra imaginación, ya sea simplificada o excluida. Por ejemplo, en Grass, los seres humanos quedaron reducidos y desecados, como una clara alusión al concepto empequeñecido de ser humano:

⁶⁸ Günter Grass, *La Ratesa*, p.103

⁶⁹ Michael Murrak, “Die Stille nach dem Ton”, p. 145 „[...] der *Plan* war ein Werkzeug für Schöpfung, und nicht mehr. [Als Hilfsmittel] konnte er nicht auf ein Paradigma zurückgreifen, einen alten Planeten neu interpretieren, ein neues Weltenmodell aus dem alten erschaffen. Seine Aufgabe hieß: Defragmentierung. Reproduktion”.

⁷⁰ Susan Sontag, “The imagination of disaster”, p.149 “[Las películas] pueden proporcionar algo que las novelas no pueden: una elaboración sensual. En las películas es por medio de imágenes y sonidos, no palabras que deben ser traducidas por la imaginación, que uno puede participar en la fantasía de vivir a través de la propia muerte y más, la muerte de las ciudades, la destrucción de la humanidad misma”.

[...] vi cuerpos encogidos de proporciones de enano que yacían en calles y plazas y se alzaban entrecruzados, los vi ante palacios renacentistas ennegrecidos por el hollín y en las escalinatas de casas góticas de gabletes, ante los portales de iglesias construidas de ladrillo, que habían permanecido bellas y majestuosas bajo el hollín: intactos sus arcos de medio punto y apuntados, ni una columna reventada, con todos sus santos, ni una torre caída, no faltaba ni una clave de bóveda ni un florón, ni una torrecilla; el hombre, en cambio, era sólo cáscara, una imagen encogida de sí mismo, apto en definitiva, lo comprendí, para comida de ratas.⁷¹

En “Die Stille nach dem Ton”, la desaparición de objetos, animales y personas es arbitraria y sin dejar rastro alguno:

Ya no había vida en las calles, sólo sueños, recuerdos pictóricos. La ciudad era como una necrópolis. Nada se movió, como si un ataque nuclear hubiera borrado toda la existencia. Pero no hubo destrucción, todo estaba limpio, ordenado, casi estéril, un telón de fondo solitario del pasado, o un escenario del futuro esperando pacientemente, quién lo sabría...⁷²

La omisión de la representación (exacta) de la catástrofe y sus causas de manera deliberada o inconsciente, también puede indicar una tendencia hacia la dificultad de la representación o su “no representabilidad”. La interpretación multifacética de estos elementos en las obras literarias, que puede ser tanto un sueño, una referencia real o un truco, no apunta a un fracaso en vista de las posibilidades de representación. En este sentido, sólo se indica una reacción subjetiva a la amenaza apocalíptica, pero no ella misma. El trabajo con sugerencias, huecos y omisiones, que es similar al método de autores como Kafka, simplemente hace que lo indeterminado del agente estético capte más de los horrores escatológicos en lugar de sólo moralizarlos.

El esfuerzo por representar la catástrofe es, según Anders y su teoría de los “utopistas invertidos”, un imperativo. Si los seres humanos son capaces de realmente de producir la nada, eso significa que no pueden rendirse al hecho de una limitada capacidad de imaginación. En este caso

⁷¹ Grass, *op. cit.*, p.128-129

⁷² Murrak, *op. cit.*, p.142 “Kein Leben regte mehr auf die Straßen, lediglich Träume, bildhafte Erinnerungen. Die Stadt glich einer Nekropole. Nichts bewegte sich, so, als hätte ein Nuklearschlag alles Dasein ausgelöst. Aber es gab keine Zerstörung, alles war sauber, geordnet, aufgeräumt, fast steril, eine einsame Kulisse der Vergangenheit – oder eine geduldig wartende Szenerie der Zukunft, wer wusste das schon...”

la no representabilidad está a la par de la irresponsabilidad, puesto que entre más grande sea el efecto posible de una acción, tanto menos capaz se es de representárselo, de arrepentirse o sentir responsabilidad. Anders frecuentemente alude al ejemplo de que es considerablemente más sencillo eliminar miles de personas presionando un botón, que eliminar a un solo individuo:

Lo “subliminal”, el estímulo demasiado pequeño como para generar una reacción, ya ha sido reconocido por la psicología; más significativo, sin embargo, aunque no haya sido visto ni mucho menos analizado, es lo “supraliminal”, el estímulo demasiado grande como para generar una reacción, o para activar algún mecanismo de frenaje.⁷³

Anders propone que la expansión de la imaginación es necesaria para volver a sentir miedo y que gracias a ello, se genere un impulso de frenado.

Además de la ya discutida postura de Günther Anders sobre los “utopistas invertidos”, Vondung plantea la pregunta sobre la posibilidad de un bosquejo estético de destrucción y si ese “infierno” que traería el fin de la humanidad puede ser reproducido adecuadamente. Según Vondung, la representación de la aniquilación nuclear termina reduciéndose a comedia pura, porque la realidad del posible terror no puede ser superada por la imaginación, de modo que la representación estética a través de la hipérbole y la distorsión sólo pueden ir en la dirección de lo insensato y lo ridículo.⁷⁴

A su vez, debe recordarse que toda creación artística en sí misma crea placer estético. Tom Brockelman, en su análisis de la obra de Slavoj Žižek y su relación con Heidegger, a la luz del predominio contemporáneo del capitalismo global, remarca la estructuración del goce lacaniano mediante fantasías –ya sean tecno-utópicas o distópicas– reconociendo la finitud como el límite que no sólo es constitutivo de la humanidad, sino también como lo único que nos permite la libertad:

⁷³ Anders, “Tesis para la era atómica”, p.3.

⁷⁴ Cf. Vondung, *op. cit.*, p. 29.

To put the matter provocatively, freedom can only occur in the light of knowing what must happen [...] Žižek confirms the unavoidable necessity of precisely such fatal knowledge for the liberating moment Lacan calls “traversing the fantasy.” Praising Nietzsche’s “eternal return of the same,” Žižek argues that its point is precisely to produce such a knowledge of closure, such a demand to “renounce every opening, every belief in messianic Otherness” [...] such thoroughgoing “determinism” actually leads not to quietism but to action. It is precisely when we know that there is “no way out” that possibilities for escape emerge.⁷⁵

Por otro lado, Sontag concluye que, en una época de extremismo, la imaginación cataclísmica permite a las personas hacer frente al miedo a la banalidad y al terror inimaginable.⁷⁶ Esto puede reducir lo emocionalmente insoportable a un nivel normal y, por lo tanto, endurecernos contra él. Por lo tanto, cabe señalar que los esfuerzos de representación pertenecen a la categoría de “horror”, mientras que la imposibilidad de representación corresponde al “terror”, ya que se encuentra asociada a lo sublime: es muy complicado imaginar la aniquilación total y un mundo que sigue su curso sin humanos pues es un nivel de asombro tan grande que resulta imposible de comprender para la mente humana.⁷⁷

Una parte esencial de estos esquemas de desastre es también que los protagonistas tienen dificultades para interpretar el cambio del estado del mundo. El narrador de Grass cae en cuenta de que se ha quedado completamente solo y no puede soportarlo: “Grité y, sin embargo, seguí prisionero en mi cápsula espacial. ¡Basta!;Despiértate!, grité. Rogué, lloriqueé, le dije tiernamente ratita, rata de Navidad”.⁷⁸

⁷⁵ Thomas Brockelman, *Žižek and Heidegger*, p.39. Para ponerlo de manera provocativa, la libertad sólo puede ocurrir sabiendo qué sucederá [...] Žižek confirma la inevitable necesidad de tal conocimiento fatal para el momento de liberación que Lacan llama “atravesar la fantasía”. Elogiando el “eterno retorno de lo mismo” de Nietzsche, Žižek sostiene que su objetivo es precisamente producir tal conocimiento de cierre, tal exigencia de “renunciar a todas las aperturas, a toda creencia en la otredad mesiánica” [...] ese “determinismo” minucioso en realidad conduce no al quietismo sino a la acción. Es precisamente cuando sabemos que no hay “salida” cuando surgen posibilidades de escape. (La traducción de este texto es de mi autoría)

⁷⁶ Sontag, *op. cit.*, p. 153.

⁷⁷ Cf. Anne Radcliff, “On the Supernatural in Poetry”. De acuerdo a la distinción elaborada por Radcliff, mientras el horror es aquel miedo a observar concretamente algo desagradable, el terror no se dirige a un objeto en específico y posee un efecto ambiguo que nos mueve hacia lo sublime, ya que produce atracción y aversión al mismo tiempo.

⁷⁸ Grass, *op. cit.*, p. 53.

Mientras que en „Die Stille nach dem Ton“, el protagonista se encuentra agobiado por la incertidumbre:

«¡No! ¡No!» Abrió los ojos, agitado por el pánico, como si quisiera anular el sueño, sintió que su más grande deseo era volver a la comodidad de sus propias cuatro paredes, si es que antes no lo sacaba de quicio el mundo a su alrededor. [...] «¿Cómo debo entender esto?» «Para nada. ¿El caballo entiende por qué ara el campo? ¿Entiende el cerdo por qué se le engorda? ¿El buey entiende por qué es golpeado?».⁷⁹

No obstante, los personajes pierden interés en aclarar eventos a medida que continúan actuando. Si bien buscan explicaciones en su entorno e inicialmente les confunde la sobrenaturalidad de los eventos, cada vez se problematizan menos hasta que parecen aceptarlo y dejan de aferrarse a los comportamientos de antaño: “No la contradije más. Mi cápsula espacial me resultaba cada vez más cómoda. ¿Para qué seguir gritando ¡Tierra! ¡Responde Tierra!? Jugueteeé con botones, interruptores y otros instrumentos para mí incomprensibles, obtuve también imágenes distraídas, que se borraban entre sí caprichosamente, me divertí con la ridiculez de aquellos fundidos, pensé que tenía un buen sueño y, sin embargo, seguí escuchando a la Ratesa, ya convencido”.⁸⁰

En “Die Stille nach dem Ton“, Radiant deja de preocuparse porque ha comprendido finalmente que cada cambio en su mundo forma parte crucial para la restauración: “Luego cerró los ojos y esperó. [...] Radiant cruzó los brazos detrás de la cabeza y esperó. Él lo sabría. Pronto. Todo salió según lo planeado. Concentración - en el silencio después del tono...”.⁸¹

⁷⁹ Marrak, *op. cit.*, pp.123-125 »Nein! Nein!« Er riss die Augen auf, schlug in panischer Angst um sich, als wolle er den Traum von sich stoßen [...] und verspürte keinen größeren Wunsch, als in die Geborgenheit seiner eigenen vier Wände zurückzukehren, ehe die Welt um ihn herum noch mehr aus den Fugen geriet. [...] »Wie soll ich das verstehen?« » Überhaupt nicht. Versteht das Pferd, warum es den Acker pflügt? Versteht das Schwein, warum man es mästet? Versteht der Ochse, warum man ihn schlägt?«

⁸⁰ Grass, *op. cit.*, p. 55.

⁸¹ Marrak, *op. cit.*, p. 146 „Dann schloss er die Augen und wartete. [...] Radiant verschränkte die Arme hinter dem Kopf und wartete. Er würde es erfahren. Bald. Alles verlief nach Plan. Konzentration – auf die Stille nach dem Ton...”.

El hecho de que la catástrofe en muchas novelas se torne irrelevante para los personajes y que parezca cada vez más inútil hacer algo al respecto, refuerza esta impresión y da a las obras un matiz fantástico. Sin embargo, situar el comienzo entre el sueño y la realidad, entre dormir y despertar, no significa necesariamente una falta de claridad en la presentación de los eventos sucesivos. En ambos casos los personajes principales, Radiant en “Die Stille nach dem Ton” y el narrador anónimo en *Die Rättin*, sueñan con un personaje que aparece en una pantalla para posteriormente enterarse de que el fin del mundo ha llegado (y sin embargo no pueden verlo) o, en el segundo caso, sucedió.

Todo lo anterior perfila la relación de los sobrevivientes con la pérdida de información y el conocimiento. Como puede verse en *Die Rättin*, lo que se sabe de los seres humanos es lo que narra la rata que, al estar dentro de un sueño, no es confiable; mientras que en “Die Stille nach dem Ton”, la desaparición de las cosas se lleva consigo todo recuerdo o construcción de ellas y sólo mediante el sueño al protagonista le es revelado el plan y el funcionamiento del mundo.

En suma, la ausencia de razones, así como la falta de una presentación concreta no debe considerarse como una falta de tematización, puesto que la no representación es multifuncional: puede interpretarse como una estrategia retórica y, por lo tanto, reforzar el terror, pero también puede conducir a un argumento racional, al evocar un esfuerzo de reconstrucción o al reprimir lo que no se quiere admitir. Asimismo, tal ejercicio imaginativo es vital, aunque no sea real, para encontrar alternativas y fomentar la responsabilidad.

3.3. Focalización en un personaje

Una característica importante de este tipo de textos es que sólo contamos con la perspectiva⁸² de un sobreviviente o un pequeño grupo, por ello, “el último ser humano” se convierte en un motivo constitutivo del texto, que a su vez determina sus elementos centrales y sus tendencias. La entrada al reino experiencial de un único sobreviviente permite la identificación del lector mediante una personalización emocional, más acorde al discurso moderno que a la descripción panorámica y exhaustiva de la destrucción del mundo.

Llama la atención que, de igual forma que el origen de la catástrofe, los nombres de los personajes son vagos: Radiant en “Die Stille nach dem Ton” hace referencia al verbo “radieren” (borrar), el ente que ve en sus sueños no tiene nombre, pero el protagonista opta por llamarlo “dios” y ninguno de los pocos personajes que llega a encontrar en su travesía por averiguar qué sucede tiene nombre propio. Pese a que el narrador en primera persona en *Die Rättin* carece de nombre – aunque como se verá posteriormente, el narrador puede ser una proyección textual del autor extratextual⁸³–, apoda a algunos personajes a su gusto: la rata de Navidad es “La Ratesa”, las mujeres del barco son nombradas sólo por su cargo a bordo con excepción de Damroka y el resto de los personajes poseen los nombres asignados por Grass en obras anteriores, por ejemplo, Oskar Matzerath y Anna Koljaiczek.

La focalización en una perspectiva hace pensar en una catástrofe de carácter universal que, sin importar cómo, sobrepasará todos los otros eventos por su naturaleza extraordinaria y por su potencial revolucionario. Estos cambios son profundos y pueden transferirse al atributo humano:

⁸² En “Die Stille nach dem Ton” el narrador es extradiegético, sin embargo, su papel se reduce a introducir movimientos corporales o dar la palabra a Radiant y al personaje de sus sueños, que bien podría ser él mismo al encontrarse solo.

⁸³ Un claro paralelismo entre la figura del yo-autor y el escritor extratextual puede observarse en otras obras en lengua alemana como *Schwarze Spiegel* de Arno Schmidt o en *Die Wand* de Marlene Haushofer. Además de las alusiones autobiográficas, el acto de escritura será relevante para el sentido identitario del sobreviviente.

lo que es o todavía puede considerarse un ser humano en este tipo de situaciones recae en la lucha por la supervivencia del individuo, en la capacidad para entender el nuevo mundo y ya no más en las normas aprendidas y sus instintos reprimidos. En *Die Rättin*, entra el coro para resumir y enmarcar las costumbres adquiridas por el ser humano y el final de éstas:

*En el curso de su educación, el género humano ha cultivado la virtud de comer con cuchara, y practicado el subjuntivo y la tolerancia aunque fuera difícil entre hermanos. Una lección especial nos encargó vigilar el sueño de la Razón, para domesticar a todo animal soñado, a fin de que comieran mansamente de la mano de la Ilustración. [...] Cuando finalmente la violencia, pese a toda Razón, fue imposible de eliminar en el mundo, el género humano se educó en la intimidación recíproca. Así aprendió a guardar la paz hasta que algún accidente no ilustrado se produjo. Entonces la educación del género humano estuvo prácticamente acabada.*⁸⁴

En “Die Stille nach dem Ton”, mientras Radiant toma conciencia de los efectos que tiene la desaparición de las herramientas creadas por la humanidad, el desfragmentador (dios) se burla de la razón ilustrada:

Le comenzaron a zumbar todas las consecuencias en la cabeza. [...] Escritores, pintores, artistas, los hombres de letras más grandes del mundo nunca habían escrito una hoja de papel. Goethe, Dante, Brecht, Poe ... [...] Todo lo desconocido [es para ustedes] un peligro potencial [...] su mundo ha perdido su magia. No hay abismos en el borde del mundo, desde los cuales caigan en profundidades sin fondo [...]”⁸⁵

En estos dos párrafos podemos observar al ser humano expuesto como resultado de su propia antropogénesis o de procesos de domesticación que lo hicieron un acontecimiento único en la historia y que posteriormente formó las grandes culturas. Su autoadiestramiento procede en gran medida del canon literario y la alfabetización, como explica Peter Sloterdijk: “Los humanizados no son en principio más que la secta de los alfabetizados, y al igual que en otras muchas sectas,

⁸⁴ Grass, *op. cit.*, pp. 141-142

⁸⁵ Marrak, *op. cit.*, p. 136 “Ihm begann in Anbetracht sämtlicher Konsequenzen der Kopf zu schwirren. [...] Schriftsteller, Maler, Künstler, die größten Literaten der Welt hatten nie einen Bogen Papier beschrieben. Goethe, Dante, Brecht, Poe... [...] [A]lles Unbekannte [ist für euch] eine potentielle Gefahr [...] eure Welt [hat] ihren Zauber verloren. Es gibt [...] keine Abgründe am Weltenrand, von denen ihr in bodenlose Tiefen stürzt [...]”.

también en ésta se ponen de manifiesto proyectos expansionistas y universalistas [...] ¿Qué otra cosa son las naciones modernas sino eficaces ficciones de públicos lectores que, a través de unas mismas lecturas, se han convertido en asociaciones de amigos que congenian?”.⁸⁶

Por otro lado, los límites de la humanidad establecidos conscientemente se trastocan en un mundo que desapareció en el primer ejemplo, y en uno que está desapareciendo en el segundo caso. Cuando los límites éticos cambian en estas situaciones, ya no es posible adherirse a los viejos estándares de comportamiento que contrarrestarían la decadencia de la humanidad. No obstante, en el caso de *Die Rättin*, las ratas se humanizan: comienzan a seguir los antiguos modelos humanos al ensayar la postura erguida, iniciarse en la agricultura, pero también pelean entre ellas por sus ideologías religiosas.

La escasez de humanos conduce a una búsqueda que pretende desenmarañar la supervivencia de un individuo y las características especiales que éste posee para ser el único en poder continuar. Por ello, se deduce que la superestructura del mundo no se halla afectada por el evento catastrófico, permanece y sigue su curso, de modo que los cambios y transformaciones recaen a nivel del personaje.

El carácter totalitario de la catástrofe no elimina del todo la tensión del individuo frente a la comunidad, puesto que aquellas obras que colocan a un único ser humano en el centro de la narración explorarán el posicionamiento del sujeto en relación con el antes y después. Obviamente no significa que sea un fenómeno total, puesto que el lector sabe que no puede ser el fin del mundo total: después de todo, se necesita un sobreviviente para mantener la historia. La provocación de esta situación existencial del personaje a través del aislamiento⁸⁷ no sólo es funcional para la acción, también puede ser un aspecto epistemológico en el sentido de una reducción experimental

⁸⁶ Peter Sloterdijk, *Normas para un parque humano*, p. 36-40

⁸⁷ Los paralelos a la Robinsonada ya han sido sugeridos.

de la realidad. Así, la variedad de perspectivas humanas se reduce a una sola y el personaje tiene el propósito de la supervivencia (o bien simplemente de narrar lo que sucede).

Como en *Siebenkäs*, para desarrollar el motivo del “último ser humano” en términos de técnica narrativa, los autores recurren a un día-noche o estado de sueño-vigilia desde el principio. La línea de ruptura entre la noche y el día, entre los sueños y el despertar ha sido considerada desde *Die Verwandlung* de Kafka como el momento en el que todo es posible y que se ofrece como punto de partida para historias sobre el enigma de la existencia humana. Por ello, resulta interesante notar que el estado del mundo previamente conocido es virtualmente eliminado por el evento catastrófico que sucede durante la noche⁸⁸ o en el momento del dormir.

3.3.1 El último ser humano

La figura de “el último ser humano” es particularmente productiva en términos ontológicos, puesto que abre la reflexión sobre cómo se puede constituir y desarrollar la identidad en un espacio sin sujetos.

La posibilidad de ignorar un viejo orden de mundo y la singularidad del evento catastrófico crean nuevas identidades pese a que aún existe un deseo de aferrarse a los viejos conceptos y, por ende, la tendencia tanto a observar dolorosamente la permanencia del pasado en el presente en un paisaje que nos aseguraba el triunfo de la razón, el progreso y la tecnologización de la vida, como a falsificar la “normalidad” (artificios que pueden rastrearse directamente en obras como *Die andere Seite* de Alfred Kubin).

La reflexión acerca de qué es ser humano sin seres humanos (sin la comunidad), así como la existencia sin observación de otros seres vivos nos habla del significado de ser cuando nadie nos

⁸⁸ Un ejemplo de robinsonada con este patrón es *Die Arbeit der Nacht* (2006) de Thomas Glavinic.

percibe. Si no hay un destinatario que reciba nuestros mensajes, opiniones, acciones y sentimientos sólo existe una manera en la que el único sobreviviente asegurará su supervivencia: el monólogo.

El último ser humano, tal como lo expresa Nietzsche cuando habla de Edipo como el último filósofo, es un ser al que no le queda más que hablar consigo mismo:

El último filósofo, es así como me designo, porque yo soy el último hombre. ¡Nadie me habla, solo yo, y mi voz me llega como la de un moribundo! Contigo, voz amada, contigo, último soplo de toda felicidad humana, déjame aún este comercio por una sola hora; gracias a ti engaño a mi soledad y penetro en la mentira de una multiplicidad y de un amor, porque creer que el amor ha muerto repugna a mi corazón, él no soporta el escalofrío de la más solitaria de las soledades y me obliga a hablar como si yo fuera dos.⁸⁹

La supervivencia de este último ser humano radica en la transmutación de los valores para darse sentido a sí mismo tras la muerte de Dios (segundo paradigma en la tradición apocalíptica). Sin embargo, ya no se trata de un último ser moribundo representante de la especie humana, sino del nihilista extremo que simula creer en una única verdad, dejando de lado el juego de fuerzas contrarias y las diferentes perspectivas. Visto socialmente, en los siglos XX y XXI, se produce una definición moderna de “libertad”, en la que los límites de ésta están definidos por los derechos de los demás. Cada vez más personas toman al desarraigado último ser humano o Robinson como modelo. Sin embargo, si la libertad significa la ausencia de dependencias y apegos, es fácil crear un mundo tergiversado, solitario y cada vez más vacío.

En *Die Rätin* y “Die Stille nach dem Ton”, si se trata de un sueño en el que hablan varios personajes, significa que en realidad sólo hay una voz que no habla como propia. Bajo este supuesto, ambas obras podrían leerse bajo la lógica de un sueño, lo cual posibilita la aparición de los personajes a voluntad del soñador. En *Die Rätin*, éstos mueren y reviven, sus historias se mezclan pero fundamentalmente existen para entablar diálogos e intercambiar pensamientos con

⁸⁹ Friedrich Nietzsche citado en Jaques Derrida, *Sobre un tono apocalíptico*, p. 50.

el soñador que en realidad se habla a sí mismo: “¿A quién puedo implorar yo? Cómo voy a aguantar en mi cápsula espacial, cuando sólo hay un barco a la deriva y no existe ya mi Damroka...[...] Naturalmente, no le digo a nuestro señor Matzerath que ya no existe; que siga actuando como si fuera el jefe”.⁹⁰ En “Die Stille nach dem Ton”, existe también un sueño en el que el protagonista hace preguntas y obtiene las respuestas de alguien que él mismo designa como Dios: “¿Quién es usted?” De nuevo se encoje de hombros. “Adonai...” “¿Dios?” “Por mí está bien, si quieres también seré Dios”.⁹¹

Igualmente en Marrak, todo apunta a que el otro dejará de incluirse lingüísticamente.⁹² En cierto momento del relato, las palabras del diccionario desaparecen en la medida que su materialidad y su imagen acústica se borran:

El término que buscaba, lo encontraría en la columna 798, o más bien, no lo encontró. [...] Faltaba toda mención de términos como “perros”, “enfermedades de perros” o “período canicular”. [...] Diez mil años de vida canina se habían borrado de golpe de la historia. Lo peor era que parecía que nunca había sido diferente. No sólo los animales habían dejado de existir, sino también todo recuerdo de ellos.⁹³

La trama de estas obras simboliza un lugar para una subjetividad reconciliada. Si no hay nada más que el hablante, él significa “uno” y también el otro con quien habla.

A su vez, resulta inevitable cuestionarse acerca de los atributos específicos de estos protagonistas: ¿qué los hace aptos para la supervivencia? En el caso de las narraciones postapocalípticas, es frecuente encontrar a personas intelectualmente superiores o aquellas con la

⁹⁰ Grass, *op. cit.*, p. 277.

⁹¹ Marrak, *op. cit.*, p. 119, “»Wer sind Sie?« Wieder ein Schulterzucken. »Adonai...« »,Gott?« »Meinetwegen auch Gott, was du willst«”

⁹² Es común que, al no existir otra persona con la cual hablar, el lenguaje también se transforme. Por ejemplo, en *Schwarze Spiegel* de Arno Schmidt se prefiere el uso de “ich” (yo) en vez de “man”, para hablar en modo impersonal.
⁹³ *Ibid.*, p. 124, “Den Begriff, den er suchte, fand er in Spalte 798 – oder besser gesagt: er fand ihn nicht. [...] Jegliche Erwähnung von Begriffen wie Hunde, Hundkrankheiten oder Hundstage fehlte. [...] Zehntausend Jahre Hundeleben waren mit einem Schlag aus der Geschichte radiert. Das Schlimme daran war: es schien ganz, als sei es nie anders gewesen. Nicht nur die Tiere hatten aufgehört zu existieren, sondern auch jede Erinnerung an sie”.

capacidad de adaptarse. Por ejemplo, si bien el narrador de *Die Rättin* desconoce cómo funciona su cápsula espacial y se sabe neófito en las cuestiones técnicas más simples como “cambiar una bombilla”, puede, como ya se mencionó, ser equiparado con la proyección del autor extratextual. Puede leerse como el deseo de un intelectual cansado de la civilización que disfruta del silencio y la naturaleza. Por ejemplo, el aislamiento en la cápsula espacial del narrador observando el planeta Tierra es el goce estético de vivir una fantasía intelectual lejos del contacto con el otro, unido a la naturaleza cósmica: “Metido en una cápsula espacial como *space observer* [...] Siendo una nulidad en el Cosmos, tenía que ser, sin embargo, testigo”.⁹⁴

En contraste, el protagonista de “Die Stille nach dem Ton” es un hombre sin atributos específicos que podría crear cierta identificación con los lectores, puesto que se deja llevar por la situación. “No te ofendas, amiguito, se terminará. Alguien debe llevar la bandera y ser el último. En unos días, todo ha terminado”.⁹⁵ Vale la pena recordar que ésta es una historia basada en un sistema sinérgico y por ello plantea cómo el mundo funciona sólo en conjunto, con la colaboración del individuo: “Para alcanzar la meta de este *plan*, es indispensable la base en un mundo vivo –un individuo que se desintegra del *plan* y se convierte en parte activa del programa–”.⁹⁶

Sea cual sea la justificación para la existencia de estos personajes, lo más notable es que su realidad debe ser comunicada,⁹⁷ pues los cambios que han surgido tras la catástrofe sólo tienen sentido si alguien, en una comunidad, puede reconocer a quien regresa. La identidad puede residir en la transformación que ha sufrido el personaje tras la catástrofe y en lo que ha dejado de ser. Pero

⁹⁴ Grass, *op. cit.*, p. 104.

⁹⁵ Marrak, *op. cit.*, p. 134, „Nichts für ungut, kleiner Freund, das geht vorüber. Einer muss die Fahne tragen und der Letzte sein. In wenigen Tagen ist alles vorbei.“

⁹⁶ Marrak, *op. cit.*, p. 145 „Um dieses *Planziel* zu erreichen, ist eine Basis auf der ›lebenden‹ Welt unabdingbar – und ein Individuum, das hierzu aus dem *Plan* desintegriert und aktiver Bestandteil des Programms wird.“

⁹⁷ Como se discutió en el apartado sobre la ambigüedad de la catástrofe y la culpabilidad como motor en la obra de Grass, en un narrador en primera persona que habla desde la culpa, la escritura de la catástrofe tiene como función la liberación y también será la base de una nueva existencia.

también la identidad, paradójicamente, parece ser una figura dependiente de una mirada ajena al sujeto que enuncia.

3.3.2 Alteridad

Se necesitan dos parámetros para la construcción de la identidad: primero, la teoría del sujeto parte de un “yo” racionalmente autónomo; segundo, un “otro” como componente esencial que establezca la relación entre lo que es y lo que proyecta, sin saber dónde empieza cada uno.

En casi toda la narrativa postapocalíptica (y en cf) la otredad recibe atención especial, se manifiesta en aquello que no deja de parecer extraño: los animales, las mujeres,⁹⁸ los extraterrestres, etcétera. Todo aquel concepto identitario que se contrapone al *yo* (en estos casos masculino) representa la delimitación para el sujeto. Los personajes que se oponen al peligro de la disolución del *yo* se caracterizan por un temor hacia el otro, por eso las relaciones en los escenarios postapocalípticos suelen caracterizarse por la hostilidad.⁹⁹

De igual forma los animales se encuentran en la narrativa postapocalíptica como “el otro” por excelencia. Con la diferencia entre humanos y animales también se muestran problemas antropológicos, cuya delimitación rara vez es total: a menudo se trata de la mezcla de humanos y animales como en *Die Rättin*. Sin embargo, esto también significa que la civilización y la naturaleza son, en última instancia, incompatibles, y que sólo el ser humano está condenado a perseguir un significado que no puede existir: “No había bobadas a las que atribuyésemos un sentido profundo, ni meta que nos sacara de nosotras, nos exaltara, arrebatara: ¡nunca hubo una superrata! Ni edificios

⁹⁸ El género también juega un papel importante. Después de todo, la reflexión sobre el mito platónico del ser humano en su totalidad y de la creación de un estado original continúa haciendo eco en las narraciones postapocalípticas. Si bien hay algunas historias de amor inscritas en muchas catástrofes, la supervivencia de una pareja no se muestra en ninguno de estos textos, en lugar de eso, en *Die Rättin*, la reproducción y la continuidad de la vida sigue no sólo en las ratas, sino en nuevas formas: en los híbridos artificiales y en animales que han sufrido mutaciones a causa de la radiación.

⁹⁹ En obras como *Die Wand* (1963) de Marlen Haushofer, *I Am Legend* (1954) de Richard Matheson, *The Road* (2006) Cormac McCarthy, etc. las armas de fuego juegan un papel importante para alejar a los demás.

mentales de muchos pisos, en los que trascendiéramos, hasta llegar a las estrellas, con la delirante ilusión de la inmortalidad”.¹⁰⁰

Mientras que Grass crítica la búsqueda de transcendencia, Marrak lo hace siempre en relación a la incapacidad humana de funcionar y verse como parte de un conjunto: “Otras especies tienen una mentalidad más abierta, y no importa si son de naturaleza superior o inferior. Son y saben que esto no sólo sucede en un nivel. Pero ustedes, los humanos, todavía viven conceptualmente en un disco, aunque hayan probado que su mundo es una esfera”.¹⁰¹

Además, conviene colocar a los animales como nuestra contraparte para elevar su apreciación y para la deconstrucción de lo humano.¹⁰² Bajo esta luz, la eliminación de nuestras virtudes no sólo habla de “nosotros”, también expresa la solidaridad con los animales, de los cuales somos dependientes. Así la relación simbiótica con las ratas (y otros animales otrora figuras mágicas, dioses, compañeros y amigos), la representación de sus cualidades y, sobre todo, defectos, también es una proyección de los miedos del sujeto y de la faceta más desagradable de la humanidad: “Nosotras, que eliminábamos todo lo que él segregaba, mucosidades o pedazos, sus excrementos, sus restos en fermentación, todo lo que vomitaba en cuanto lo ahogaba el asco, lo limpiábamos sin aspavientos y se lo quitábamos de la vista a él, tan delicado, nosotras, que nos alegrábamos de sus vómitos, le resultábamos asquerosas”.¹⁰³

Ya que las ratas desarrollan nostalgia por sus antiguos compañeros, los humanos extintos, crean una especie híbrida:¹⁰⁴ los “hombres-rata”. En este punto me parece conveniente mencionar

¹⁰⁰ Grass, *op. cit.*, p. 88

¹⁰¹ Marrak, *op. cit.*, p.139, „Andere Spezies sind aufgeschlossener, und dabei macht es keinen Unterschied, ob sie niederer oder höherer Natur sind. Sie sind, und wissen, dass dies nicht nur auf einer Ebene stattfindet. Ihr Menschen aber lebt begrifflich noch immer auf einer Scheibe, obwohl ihr bewiesen habt, dass eure Welt eine Kugel ist“.

¹⁰² Véase Sheryl Vint, *Animal Alterity: Science Fiction and human-animal studies*.

¹⁰³ Grass, *op. cit.*, p. 134.

¹⁰⁴ La creación de los híbridos expresa también una fantasía de control sobre el origen de la especie. Recordemos que Günther Anders ha acuñado un término específico para esta problemática: “la vergüenza prometeica”, es decir, la vergüenza que supone para el ser humano no tener la certeza exacta de su origen, en comparación con los objetos que produce.

que ni rata ni humano tienen clara su identidad. Las ratas tomaron sus características de lo que el humano decía de ellas pero al mismo tiempo el narrador se hace una idea de sí mismo mediante el discurso de la rata hasta que ya no se sabe quién ha moldeado a quién, ni quién está hablando: “¿Quién decía eso? ¿La Ratesa con que sueño? ¿O decía yo lo que me dictaba? ¿O ella lo que yo ponía en su boca? ¿O hablábamos sincrónicamente en sueños la Ratesa y yo?”.¹⁰⁵ Aunque éste es un buen intento por desdibujar los límites ontológicos entre animales y humanos, nuestra percepción se basa en nuestra limitación y las vidas de los animales superan nuestras habilidades para pensar en ellos. Por otro lado, los perros, llamados comúnmente “los mejores *amigos* del ser humano”, son los primeros seres vivos en desaparecer en “Die Stille nach dem Ton”. Su temprana desaparición es un guiño a uno de los más grandes defectos de la modernidad: la soledad y/o la falta de amistad, una característica distintiva del ser humano de nuestro tiempo. Si el humano es el animal político por naturaleza, estará siempre incompleto si no busca cubrir esta deficiencia con la amistad y el diálogo.

En resumidas cuentas, pensar en nuestra relación con los animales, ya sea social, conceptual o materialmente, nos hace replantear nuestro entendimiento de lo que significa ser humano y del mundo social que hemos creado con base en tales concepciones. La reconexión en sus múltiples formas con los animales es una manera novedosa de conceptualizar la subjetividad humana y nuestra relación con el resto del mundo vivo.

3.4 Resignificación de los espacios

En muchas obras literarias, el espacio de la trama se menciona en el título, lo cual anticipa aspectos de movilidad limitada dentro de una novela. Los espacios también pueden tener un efecto de referencia cultural: en muchos casos, no se presenta ningún espacio extraño, pero, especialmente

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 313.

para los textos que se desarrollan en una ciudad, se ofrecen puntos de referencia geográficos concretos.

En la mayoría de las novelas es posible localizar el desastre. Especialmente en aquellas que se desarrollan en una ciudad, hay nombres de calles y edificios con numerosas referencias topográficas. En el caso de Grass, sus obras se desarrollan una y otra vez en la región de Mecklemburgo-Pomerania, el mar Báltico y la Casubia, principalmente en Danzig, una ciudad que fue brutalmente destruida y reconstruida, considerada el ombligo cultural e histórico de sus narraciones.¹⁰⁶

Las ubicaciones topográficas concretas son relevantes cuando se refieren a la relación del individuo-sociedad. Sin embargo, el lugar también puede ser transferible y la situación en un área o en una ciudad específica puede considerarse sólo un modelo, por lo que no es necesario nombrar un espacio con exactitud, basta con referirse a lugares como “casa”, “campo”, “biblioteca” o “iglesia” como en “Die Stille nach dem Ton”, cuyo personaje se pierde en una topografía cada vez más inexacta y vacía y de ahí que su propio nombre, Radiant, se refiera a un borrador o a un resplandor de luz.

Aunque con frecuencia está implícita la aparente limitación de las posibilidades espaciales, los personajes también se construyen a sí mismos mediante la búsqueda y la apropiación de espacios que redefinen su utilización.

De igual forma los espacios han cambiado gracias a la velocidad. Teniendo en cuenta la velocidad de los transportes, la distancia entre dos capitales no es más que unas pocas horas, sin embargo, en la narración postapocalíptica estos trayectos se deshacen y convierten todos los lugares

¹⁰⁶ Véase Miguel Sáenz, *Una guía para leer a Günter Grass*. La crítica se ha dado a la tarea de dividir su producción literaria en cuatro grupos de acuerdo con las formas estilísticas que adoptó a lo largo de su vida. El primero de ellos lleva incluso el nombre de la “trilogía de Danzig”, en el segundo grupo (que es el que nos atañe, pues ahí se encuentra *Die Rättin*), el narrador sigue estando en primera persona, pero se presenta como un yo-autor, lo que significa que comparte rasgos biográficos con el escritor extratextual que creció en Danzig.

en sitios de paso. Para Marc Augé, este cambio está conduciendo actualmente a un aumento de lo que denomina “no lugares”.¹⁰⁷ A diferencia del lugar sociológico que se relaciona con el concepto de una cultura localizada en espacio-tiempo, los no-lugares son espacios sin identidad, por ejemplo las casas móviles, los aeropuertos, las estaciones, los hoteles, los centros comerciales o los pasos de tránsito. El término se refiere a una cualidad negativa del espacio, al anonimato y a nuevas experiencias de soledad. También es característico que los lugares estén definidos por las palabras o textos que nos ofrecen, y en particular por las regulaciones, restricciones e información que emana de ellos. Los usuarios del “no lugar” se encuentran allí solos, no obstante, en una relación contractual, por lo que esta convención siempre se refiere a la identidad individual. La referencia a la individualidad de los visitantes y el pacto desaparecen lentamente en el espacio apocalíptico y en su totalidad en el postapocalíptico. No obstante, debido a las cualidades que se les atribuyeron en el pasado, estos lugares siguen siendo muy atractivos. Así, la atracción de zonas místicas como las iglesias o lugares de importancia histórica continúa estando presente. Por ejemplo, en *Die Rättin*, las ratas salen de las alcantarillas y se desplazan libremente por las ciudades, se meten en los barcos, se dividen en sectas y toman diferentes iglesias como centros de reunión y de poder: “También en los terrenos de los astilleros Lenin, y lo mismo en las iglesias que tienen fama de ser lugar de reuniones secretas de las ratas —la de Santa Brígida, por ejemplo—”.¹⁰⁸

Por otro lado, las campanas, como elemento constitutivo de las iglesias, tradicionalmente sonaban y ritmaban el orden de la vida cotidiana de las personas¹⁰⁹, por ello no es de extrañarse que éstas sean parte de las primeras cosas en desaparecer en el mundo de “¿Había escuchado las

¹⁰⁷ Cf. Marc Augé, *Los “no lugares”. Espacios del anonimato*, p. 7

¹⁰⁸ Grass, *op. cit.*, p. 368.

¹⁰⁹ Michel Foucault, “De los espacios otros”, p. 6 “Todo el mundo debía despertarse a la misma hora, el trabajo comenzaba para todos a la misma hora; la comida a las doce y a las cinco; después uno se acostaba y a la medianoche sonaba lo que podemos llamar la diana conyugal. Es decir que al sonar la campana cada uno cumplía con su deber.”

campanas de la iglesia alguna vez en los últimos días? No.”¹¹⁰

Así, las formalidades que determinan la identidad de los espacios pierden su validez con la desaparición de las instancias de control. La constitución de los espacios mediante procesos de inclusión y exclusión tiene sus bases en el análisis del discurso. Por lo tanto, no sólo los “no lugares” de Augé, sino también el concepto de espacio de Michel Foucault está vinculados a un sistema de “apertura y cierre”.¹¹¹ Tales lugares están constituidos porque no son accesibles para todos, puesto que están vinculados a un ritual introductorio y externo. El espacio del Arca de Noé (y en realidad todo el planeta Tierra) de Grass está constituido históricamente por la exclusión de lo que no se pretende que pertenezca: las ratas.¹¹²

Dentro de los “espacios otros”, que difieren de los “espacios normales”, Foucault diferencia entre utopías y heterotopías. Mientras que las primeras no tienen un lugar real y sólo se imaginan, las segundas, por otra parte, son “utopías que tienen un lugar preciso y real, un lugar que podemos situar en un mapa, utopías que tienen un lugar determinado, un tiempo que podemos fijar y medir de acuerdo al calendario de todos los días [...] Por lo general, la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles”.¹¹³

Ya se ha sugerido que estos términos deben reevaluarse en la narración postapocalíptica porque los determinantes y funciones esenciales de los espacios ya no pueden aplicarse. Su apertura repentina sin ningún mecanismo de inclusión o exclusión, así como el acceso gratuito a aquellos lugares que originalmente estaban restringidos por los rituales en términos de heterotopías, deben

¹¹⁰ Marrak, *op. cit.*, p. 127, “Die Stille nach dem Ton”: “Hatte er in den letzten Tagen ein einziges Mal die Kirchturmglocken schlagen hören? Nein”.

¹¹¹ Cf. Foucault, *op. cit.*, p. 6.

¹¹² Como ha señalado ya también la crítica, existe una analogía entre las ratas y la comunidad judía a modo de denuncia por los crímenes del nacionalsocialismo.

¹¹³ Foucault, *op. cit.*, pp. 3-4.

considerarse como una característica especial de los espacios que ya no tienen personas. La delimitación del espacio generalmente se opone a la delimitación del yo. Los protagonistas, por un lado, buscan lugares en los que el tiempo parece acumularse (por ejemplo, la biblioteca para buscar en los libros y diccionarios en el caso de Marrak o los barcos y las iglesias para asegurar la trascendencia en Grass), pero también intentan delimitar su propio espacio, ya que éste no puede deducirse en un mundo desierto.

La apropiación de un lugar representa la posesión y el mantenimiento de un orden. Con frecuencia, la movilidad también es cíclica, en la medida en que los personajes desean regresar a su lugar de origen. Sólo porque todo puede potencialmente ser poseído, el deseo de recuperar el hogar (el planeta o el mundo), muestra la voluntad de adquirir no sólo un lugar, sino los recuerdos asociados con él, al gran relato de lo que fue el Planeta Tierra.

Asimismo, la Tierra puede relacionarse con aquellas heterotopías que están ligadas a la transformación y regeneración. Nuestro planeta puede verse como un lugar de pasaje a la nueva especie (hombre-rata): “Las viejas especies en nuevas formas, y especies nunca vistas, que nos asombraron a nosotras mismas. ¡Anímate, amigo! La vida volverá a extenderse. La Vieja Tierra se renovará”¹¹⁴ y a la recreación de todo el sistema: “El plan era un programa de reestructuración, no un instrumento destructivo. Estaba basado en el ritmo”.¹¹⁵ Ambos protagonistas desean el retorno a casa o al planeta Tierra, y si bien éste importa como lugar, también articula el concepto de ecología (*oikos*, palabra griega que significa casa) que deviene en la manera en que los organismos funcionan con su entorno en una unidad compleja que forma una red y una comunidad.

Como puede verse, el anhelo de asentamiento puede motivarse por el deseo de momentos idílicos, un ejemplo muy concreto es, en *Die Rättin*, el de las mujeres a bordo de la Nueva Ilsebill

¹¹⁴ Grass, *op. cit.*, p. 253

¹¹⁵ Marrak, *op. cit.*, p. 144 “Der Plan war ein Restrukturierungsprogramm, kein Destruktionsinstrument. Es basierte auf Rhythmus”.

que buscan la ciudad perdida de Vineta.

El asentamiento en Vineta tiene un particular énfasis por tratarse de la utopía destruida y porque el viaje en barco, según Foucault, es una de las formas más refinadas de heterotopía. En la historia de las mujeres de la Nueva Ilsebill, ellas encarnan el último contrapeso que intenta resistir la caída del mundo. Su crítica militante acerca de la contaminación progresiva del medio ambiente sigue siendo ignorada. En un congreso de cinco días en Luxemburgo y en la isla de Stromboli denuncian sin éxito problemas como la dioxina en la leche materna, la sobrepesca en el Mediterráneo, la muerte de los bosques en la Selva Negra y la contaminación de las centrales nucleares en ambas orillas del Bajo Elba. Mientras que en *Der Butt* (1977) todavía había cierta esperanza para la humanidad a través de la aparición del feminismo, en *Die Rättin* esto también ya ha fracasado. El narrador lo resume como sigue: “Nadie podía refutar sus datos. Siempre tenían la última palabra. Y, sin embargo, su lucha, retóricamente triunfante, era inútil; porque los bosques no dejaban de morirse, seguía rezumando el veneno, nadie sabía qué hacer con la basura, y en el Mediterráneo se capturaba a los últimos peces con redes demasiado finas”.¹¹⁶

Sin embargo, las mujeres deben concluir con resignación que las promesas o esperanzas que el rodaballo les había hecho en ese momento no se materializaron ante la continua dominación masculina en los centros de poder en la Tierra. A medida que su viaje continúa, esta decepción, acumulada desde principios de la década de 1970, es expresada por la Timonela:

Como si realmente lo llamase, la Timonela grita sobre el liso mar: «¡Eh, rodaballo! Te ciscaste en nosotras. Nada ha cambiado. Los señores siguen teniendo el dedo en el disparador. Ellos y sólo ellos mandan, aunque las cosas empeoran cada vez más aprisa... Y nosotras que pensamos entonces: ahora llega, la hora de las mujeres, el dominio inteligente de las hembras... Fue una falsa alarma. ¿O es que se te ocurre aún alguna agudeza? Bueno, di algo, ¡fanfarrón!»¹¹⁷

¹¹⁶ Grass, *op. cit.*, p. 27.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

Las mujeres, cansadas de luchar, deciden buscar una sociedad feminista y paradisíaca, la legendaria ciudad hundida de Utopía Atlántica Vineta. Allí habría estado “la voluntad de construir un reino femenino contra el poder de los hombres, en medio de una sociedad sorda”.¹¹⁸ Por tal motivo, el barco funge como motor de la imaginación para alcanzar ese lugar paradisíaco:

[...] después de todo, el barco es un pedazo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por él mismo, que está cerrado sobre sí y que al mismo tiempo está librado al infinito del mar[...] ustedes comprenden por qué el barco ha sido para nuestra civilización, desde el siglo XVI hasta nuestros días, a la vez no solamente el instrumento más grande de desarrollo económico [...], sino la más grande reserva de imaginación. El navío es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos, los sueños se agotan, el espionaje reemplaza allí la aventura y la policía a los corsarios.¹¹⁹

Sin embargo, el esfuerzo por asentarse en el *eutopos*,¹²⁰ es decir, en Vineta, falla y ya no hay cabida para la seguridad, la restauración ni el resguardo.

Finalmente, los espacios reflejan las relaciones sociales de una manera especial al representarlas, negarlas o invertirlas; cuando deja de haber humanos en ellos, se transforman adquiriendo nuevos usos. En ausencia de historia, relación, identidad y un evidente abandono comunicativo, los lugares pasan a ser “no-lugares”; se convierten en lugares de paso que podrían ser resignificados por los personajes. Como un acto de resistencia ante este tipo de situaciones se busca encontrar o dar sentido a un “lugar bueno” (*eutopos*), en el cual se pueda comenzar de nuevo.

3.5 Apocatástasis

Como hemos visto, el apocalipsis moderno puede leerse de acuerdo al concepto de “apocalipsis trunco” en el que la restauración, es decir, el sentido original del apocalipsis, se ha perdido. No obstante, aún hoy en día una posible “apocatástasis” o restauración sigue presente en el imaginario

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹¹⁹ Foucault, *op. cit.*, p. 6.

¹²⁰ Recuérdese que “utopía” también en su acepción como “eutopía” o “el buen lugar”.

secular, ya sea con la ayuda de la propia técnica que a su vez destruye al mundo o bajo el entrenamiento de la imaginación moral. Ambas obras¹²¹ pueden ofrecernos la restauración en cuanto a dos puntos fundamentales: el lenguaje/el pensamiento cibernético-sistémico y el sueño/la imaginación. El primero tratado esencialmente en “Die Stille nach dem Ton” y el segundo, en *Die Rättin*.

Si hablamos de restauración, habrá que iniciar mencionando la palabra “apocatástasis”. Aunque sólo en una ocasión se hace referencia a este término en *El Nuevo Testamento* (*Hechos* 3,20), se utiliza para aludir a la renovación de todas las cosas y el reinado del orden perfecto conforme al “plan divino”. Posteriormente, el término fue vinculado al neoplatónico Orígenes, en cuya obra, *Sobre de los principios* (230 d.C.), explica la creencia en los poderes ilimitados del *logos*, entendido como la palabra divina de la que todo ha surgido, y a la que, por lo tanto, todo ha de regresar.¹²²

Desde la perspectiva judeocristiana, la creación del mundo es el producto de un acto de habla divino. Dios dio a la humanidad la autoridad de bautizar lo existente. Después del diluvio universal todos en la Tierra poseen un único lenguaje, sin embargo, sabemos que la confusión de las lenguas es el castigo de Dios, quien teme que los seres humanos, al entenderse entre sí, pudieran construir una torre cuya cúspide llegara a su residencia. A partir de ello, queda el recuerdo de un *eutopos*, es decir, un mundo que solía ser perfecto, pero que ahora está perdido aunque desea ser recuperado.

De tal suerte que, desde esta perspectiva, la apocatástasis, en sentido lingüístico, invita a la reflexión sobre un mundo sin seres humanos, ya que ninguna destrucción está completa si no

¹²¹ A pesar de que *Die Rättin* pone su énfasis en el postapocalipsis o la forma trunca, tiene múltiples posibilidades de lectura.

¹²² Pese a que el término ha presentado ligeras variaciones en su interpretación a lo largo del tiempo, me situaré sólo en Orígenes y Leibniz, dado que el primero es considerado el padre del término y el segundo sirve para el propósito del retorno desde la perspectiva de la finitud del conocimiento humano.

desaparece la palabra con que se nombran los objetos que la ruina pretende haber eliminado. Mientras permanezca la palabra, existe la posibilidad de evocar el objeto con el que ella se encuentra vinculada, e incluso la posibilidad de reconstruirlo, porque el nombre no sólo es designación, es también recuerdo y, sobre todo, garantía de retorno. Por eso en “Die Stille nach dem” Ton desaparecen temporalmente los sonidos, la palabra escrita y el recuerdo de su significado para reintegrarse posteriormente en la reconstitución, como se ejemplifica con el destino de los perros o las campanas.¹²³

La lengua madre, la lengua originaria o aquel mítico lenguaje que la humanidad entera podría entender, fue un concepto epistemológico integrador, ya que involucraba a todos más allá de sus diferencias. Si bien cada cultura tiene una cosmovisión propia de la lengua y del universo, la obsesión por Babel en la civilización occidental surge a raíz de la vulgarización del latín a partir del siglo VI.¹²⁴ Basta con recordar a Roma como el centro simbólico del mundo permanentemente amenazado por aquellos que no hablaban su idioma, es decir, los bárbaros, no sólo en sentido político y económico, sino también en el lingüístico, puesto que el latín era visto como el medio de producción y transmisión del saber.

A su vez, “la palabra de dios”, inculcada en los humanos en el comienzo del mundo, desarrolló el discurso de salvación para todos aquellos a quienes les importaba una correcta interpretación de ese discurso. El balbuceo de los bárbaros, incomprensible para los romanos, se convierte en una lengua llena de revelaciones y comienza la sospecha de que existan otras lenguas capaces de transmitir una sabiduría desconocida, como apunta Umberto Eco: “A los cabalistas cristianos el hebreo les parece la lengua divina y sacra por excelencia, precisamente porque es incomprensible. Para algunos herméticos como John Dee se convierte en una lengua mágica: no

¹²³ Cabría señalar que, en cuanto a la relación que guardan los objetos con las palabras, la música (entendida como la combinación estructurada de sonido y silencio) se halla liberada de cualquier referencia a éstos.

¹²⁴ Umberto Eco, “La búsqueda de la lengua”, p. 136

sirve para comunicar ideas, pero sí para actuar sobre las cosas. [L]as palabras hebreas aparecen como *forze*, como sonidos que, una vez pronunciados, pueden influir en la naturaleza de las cosas y en el desarrollo de los eventos”.¹²⁵

“Die Stille nach dem Ton” articula la desaparición de las cosas de manera similar a la mistificación de la lengua en tanto que sonido y silencio se hallan vinculados en la doctrina apocatástica del encuentro de contrarios: “Un mundo sólo puede convertirse en un mundo si se está frente a él. Para la mayoría de las personas, un mundo es un objeto, algo que se contrapone. Sin embargo, el *plan* no necesita un objeto, el silencio es el objeto. Éste hace sonar las cosas, el sonido disuelve los límites de las cosas”.¹²⁶

Regresando a la utopía de Babel, la búsqueda de un lenguaje perfecto, cuyos nombres, contenidos y conceptos fueran equivalentes forjó la creencia de que éste se trataba de un sistema de signos y de naturaleza instrumental. La crítica sobre esta creencia se remonta a la reflexión platónica, más precisamente al diálogo de *Crátilo*, donde se confrontan las dos tesis básicas sobre la relación de las palabras y las cosas, es decir, el convencionalismo y el naturalismo.

Más tarde, en un ensayo titulado “Ἀποκατάστασις πάντων (Die Wiederbringung aller Dinge, 1715)” Gottfried Leibniz reconstruyó la doctrina de Orígenes con base en la lógica matemática y el cálculo binario. A grandes rasgos, su idea era no sólo analizar la correspondencia entre los enunciados y las verdades, sino exponer el eterno retorno como ficción mediante la imagen de un número finito de libros de historia posibles como si se tratara de una biblioteca universal¹²⁷ que contiene una cantidad enorme, pero finita, de libros para enunciar el eterno retorno

¹²⁵ *Ibid.*, p. 139

¹²⁶ Marrak, *op. cit.*, p. 45, „Eine Welt kann nur dann Welt werden, wenn man gegen sie ist. Für die meisten Menschen ist eine Welt ein Objekt, ein Gegenstand. Der Plan braucht jedoch keinen Gegenstand, die Stille ist der Gegenstand. Sie versetzt die Dinge in Klang, Klang löst die Grenzen der Dinge auf“

¹²⁷En contraste con la biblioteca especializada, la biblioteca universal es una biblioteca que incluye libros sobre todos los campos. Como utopía, se refiere a una biblioteca ficcional que contiene todos los libros imaginables. El término biblioteca universal aparece en la literatura de cf alemana desde Kurd Laßwitz con *Die Universalbibliothek* (1904). En esa obra, la biblioteca en la que se ubican todos los libros concebibles, los volúmenes se crean combinando los

por medio de la *ars combinatoria*. Si bien la posibilidad de que la realidad se repita bajo los mismos términos es una fantasía imposible de probarse empíricamente,¹²⁸ hay cosas que pueden demostrarse matemáticamente sin problemas.¹²⁹

La idea que plantea “Die Stille nach dem Ton” con respecto a la restauración de las cosas, incluido el lenguaje, presenta esencialmente el mismo punto que proponía Leibniz: si la humanidad no dura demasiado tiempo, el número de combinaciones es menor y se puede deducir que todo lo que podría decirse ya estaba dicho; que una restauración con las mismas palabras es posible en la medida en que el pensamiento humano está estructurado en forma de relato, “está ya en parte hecho de huellas, marcas escritas y de ahí que, con el agotamiento previsible de la Biblioteca de las Historias, se produzca la necesidad advertida del Retorno”.¹³⁰

Sin embargo, un sistema de este tipo nos conduce a pensar sobre la evolución y el progreso, los cuales pueden operar continuamente o por saltos o incluso por periodos de retroceso: “[funcionan no] por crecimiento externo, sino desde dentro, por elucidación; el progreso no es extensivo o acumulativo, es intensivo o expresivo [...] Gracias al infinito que está comprendido en cada uno de nosotros, nuestro «punto de vista» no es recomenzable. Pero este punto de vista no puede cesar, ni tampoco transformarse de golpe y radicalmente»”.¹³¹ Vista así, una evolución no lineal es análoga al modo de proceder cibernético, como señalaré a continuación.

caracteres utilizados. Laßwitz considera cien caracteres como suficientes para representar todo el conocimiento y pensamiento humano. Esta biblioteca tendría un tamaño finito, pero al mismo tiempo necesitaría más espacio que nuestro universo. Jorge Luis Borges retoma la misma idea en su relato *La biblioteca de Babel* (1941). A su vez, este motivo se halla en el ciclo de *Fundación* de Isaac Asimov (1942) como “Encyclopaedia Galactica”.

¹²⁸ Es importante resaltar que las palabras que forman el lenguaje no son solamente un sistema de signos fijos como pensaba Leibniz en su interpretación de la apocatástasis, puesto que los humanos recrean sus significados con cada acto de habla.

¹²⁹ Por ejemplo, si la ecuación canónica de una circunferencia es “ $a^2 + b^2 = r^2$ ” donde “r” representa el radio. La ecuación de la esfera es “ $a^2 + b^2 + c^2 = r^2$ ”. Para una hiperesfera de cuatro dimensiones la ecuación sería: “ $a^2 + b^2 + c^2 + d^2 = r^2$ ” y así sucesivamente al ir ascendiendo la escala de los hiperespacios euclídeos.

¹³⁰ Michel Fichant, “Leibniz y el eterno retorno. Reflexiones sobre la idea de apocatástasis”, p. 287

¹³¹ *Ibid.*, p. 301

3.5.1 El mundo como sistema cibernético

Para entender mejor el planteamiento de la apocatástasis en “Die Stille nach dem Ton” será necesario recurrir a la cibernética, ya que, en primer lugar, se trata de un mundo que se rige por la circularidad, la cual permite la reversibilidad; y, en segundo lugar, que todo se halla conectado en redes complejas con dinamismos constantes y que funciona mediante la autopoiesis.¹³²

Este modo de organización se explica partiendo de la causalidad lineal. Ésta se destaca por encadenar los fenómenos uno tras otro u ordenados como la causa que precede al efecto y ha sido la forma privilegiada de explicación en Occidente, por lo que si un acontecimiento no sigue tal patrón, generalmente habría sido desechado por considerarse absurdo. El alto grado de predecibilidad de esta organización fue estudiado por Heinz von Foerster, que distingue entre las “máquinas triviales” y las “no triviales”¹³³ de acuerdo con qué tan previsibles sean los resultados de las operaciones. En una máquina trivial podemos prever cómo va a funcionar, pues no cambiará nunca, independientemente del tiempo que pase. Así, gran parte del comportamiento humano y su educación es trivial, o tiende a serlo, porque se enseñan respuestas y soluciones concretas. De igual modo, la desaparición de las palabras en “Die Stille nach dem Ton” articula el riesgo de la homogeneización del lenguaje por la lengua tecnificada, propiciando una realidad reducida. Cada palabra/cosa que desaparece en esta narración se ve primero en el canal seis de la televisión, como si se quisiera aludir al robo del habla y de la capacidad expresiva que produce la enajenación pasiva al sentarse frente a los dispositivos electrónicos. El detrimento del lenguaje está conectado con la pérdida de la capacidad de experimentar y sentir. La consecuencia de esta reducción de la actividad a la pura recepción es, según plantea G. Anders, con agudeza y énfasis, la infantilización sucesiva de la humanidad¹³⁴. Se convierte, en sentido literal, en un ser inmaduro que no habla, pues, como

¹³² Cf. Humberto Maturana, *De máquinas y seres vivos*, p. 67

¹³³ Cf. Heinz von Foerster, *Las semillas de la cibernética*, p. 148

¹³⁴ Günther Anders, *La obsolescencia del hombre II*, p. 114

ya se ha mencionado en la línea interpretativa de Anders, la facultad de sentir y el poder de la imaginación están vinculados al lenguaje, de modo que lo que no se puede formular, tampoco se puede experimentar. Del peligro que ya también había anunciado Heidegger con respecto al mundo convertido en un banco de datos y en el sentido del comportamiento humano convertido en una máquina trivial, Anders apunta:

Pues, a primera vista, nuestra habla parece haberse atrofiado hasta convertirse en una ocupación absolutamente absurda; lo que quiero decir es que cuando hablamos vestimos con palabras un único mundo de experiencias (con las que nos han abastecido) y, además, con palabras que pertenecen a un único vocabulario (con el que nos han abastecido); que, en consecuencia, ejecutamos un intercambio completamente tautológico. De la mayoría de nuestras conversaciones, sobre todo del *small talk*, se puede afirmar ya que las palabras que intercambiamos con nuestros interlocutores se parecen a las pelotas que van y vienen entre los tenistas; es decir: que las “pelotas” que “damos” al hablar son idénticas a las que hemos recibido como oyentes; y que éstas, las que recibimos, son idénticas a las que hemos dado; en resumen: que el dar y el tomar se han hecho intercambiables.¹³⁵

Esta idea, de forma extrapolada, conduce a pensar en el peligro del monólogo colectivo de una sociedad conformista.

Retomando los modos de organización, la causalidad también puede explicarse al revés, bajo el modelo de que el fin o propósito precede a la causa (causalidad final). De la unión de estas dos maneras distintas de abordar un acontecimiento surge la causalidad circular¹³⁶, eje de la cibernética. Como si se tratara de un baile de avance y retroceso, este enfoque resaltaré el proceso o el cómo del acontecimiento, no el origen. La recurrencia desbordada de “hacer lo mismo una y otra vez” nos llevará al concepto de retroalimentación, es decir, la información de retorno acerca del desempeño anterior del sistema que ayuda a modificar su método general, de modo que habrá

¹³⁵ Anders, *op. cit.*, *La obsolescencia del hombre II*, p. 134

¹³⁶ En Occidente el *uroboros* griego procedente de la cultura egipcia, la serpiente mordiéndose la cola y alimentándose a sí misma, evoca la secuencia circular. El círculo de energías opuestas y complementarias del *ying* y el *yang* en la cultura china o la Banda de Moebius, cuyo movimiento circular es infinito. En mística existe la creencia en la metempsicosis o posibilidad de reencarnación del eterno retorno.

un aprendizaje. Tal condición corregirá alteraciones o anomalías operando bajo su propia lógica y al cerrar circularmente, lo fundamental residirá en el resultado que genera al reintroducirse nuevamente en la máquina-mundo para ser el punto de partida de la operación. Cuando Radiant sabe que los árboles han desaparecido, pregunta a un anciano si sabe de la existencia de éstos. Al carecer del referente y no poder elucidar qué es un árbol y que su bastón está hecho de madera, el anciano entra en conflicto y, junto con él mismo, desaparecen todos los seres humanos. Si bien la desfragmentación de los seres humanos no estaba prevista en ese orden, la anomalía se corrige: “Porque era necesario. El *plan* se corrige a sí mismo” “Entonces admites haber cometido un error con los árboles...” “En absoluto. Todo lo que tenía que hacer era desfragmentar algo impresionante para sacarte de tu tanque de fe”.¹³⁷ Al autocorregirse en cada vuelta, el sistema sufre una pérdida de energía (entropía) que conduce a su degeneración; también la producción de sí mismo o “autopoiesis” es fundamental al momento de compensar ese desgaste, de ahí la importancia del retorno. Asimismo, es importante hablar del componente homeostático en este tipo de sistema. En otras palabras, la transformación de los contrarios en una relación complementaria al servicio de una autorregulación que integra la unidad y existencia misma de ese mundo. La desorganización generará organización y viceversa.¹³⁸

Anteriormente se mencionó brevemente la importancia en sentido simbólico del retorno al planeta Tierra para los personajes. Desde la perspectiva cibernética (y ecológica), la Tierra posee una red global de procesos de producción y transformación¹³⁹ y cumple las características descritas con anterioridad: autogeneración y autopoiesis. Vista como un ser vivo enorme por las múltiples

¹³⁷ Marrak, *op. cit.*, p. 145 „[W]eil das notwendig war. Der Plan korrigiert sich selbst.“ „Dann gibst du also zu, mit den Bäumen einen Fehler begangen zu haben...“ „Mitnichten. Ich musste lediglich etwas Eindrucksvolles defragmentieren, um dich aus deinem Glaubenspanzer zu locken“.

¹³⁸ Visto de este modo, podría decirse que la homeostasis funciona como una pieza clave en la reorganización no sólo física, sino existencial de los humanos, en tanto que la técnica ha reorganizado su manera de ser, como Heidegger vio en “Die Frage nach der Technik” y Alfred Döblin en *Berge Meere und Giganten*.

¹³⁹ Gaia o “la madre Tierra” es un nombre que la mayoría de las culturas han dado a nuestro planeta por considerarse como un ser que debe ser protegido.

culturas a nivel global, la Tierra contiene en sí misma una gran cantidad de subsistemas (bacterias, virus, animales, plantas, humanos), es decir, son redes dentro de redes que no mantienen una relación jerárquica¹⁴⁰ y cuya participación es crucial en el cierre del bucle cibernético, pues la supervivencia de cada uno está conectada directamente con la continuidad en la comunidad. Sobrevivir por fuera de ésta pone en riesgo al individuo. Así, si la relación en la naturaleza es horizontal y no jerárquica, dividir a los organismos en superiores e inferiores deja de tener sentido, puesto que lo que importa y lo que permite la interacción es la red. Cuando se suprime un elemento del mundo de “Die Stille nach dem Ton”, automáticamente causa alteraciones que son corregidas o sustituidas, por ejemplo, los osos en lugar de los perros: “Por supuesto, en su camino a través del parque nocturno, se encontró con una pareja maravillosa que aumentó su perplejidad: dos oficiales que patrullaban el parque. Sin embargo, no llevaban un perro; ¡Un oso pardo jadeaba al final de la correa!”¹⁴¹ hasta que todas las partes vuelvan a unirse en armonía. De igual forma, en un sistema de este tipo, el personaje se incluye como partícipe activo y sus acciones trascienden en el desarrollo del circuito causal: “Pero regresando al asunto del viejo: tú lo desfragmentaste” “¿Yo?” Radiant saltó. “Por supuesto. Un debut sobresaliente para nuestra futura cooperación”.¹⁴²

En resumen, las características enunciadas del sistema cibernético (regeneración, auto-poiesis y homeostasis) permiten pensar que el anhelo apocalíptico por regresar al *eutopos*, al igual que la apocatástasis donde todo regresa a Dios y al acto de creación, es análogo al “placer de la restauración del estado primitivo de pureza anterior a la caída, conforme a la circulación que

¹⁴⁰ La jerarquía es artificial a través de la cultura humana porque los seres humanos son los que crean un orden y clasifican.

¹⁴¹ Marrak, *op. cit.*, p. 123, „Allerdings begegnete ihm auf seinem Weg durch den nächtlichen Park ein wundersames Gespann, das seine Entgeisterung noch zu steigern wusste: zwei Streifenbeamte, die durch den Park patrouillierten. Jedoch führten sie keinen Hund; ein Braunbär schnaufte am Ende der Leine!“.

¹⁴² *Ibid.*, p. 139 “Aber um auf den alten Mann zurückzukommen: den hast du defragmentiert.“ „Ich?“ Radiant war aufgesprungen. „Du willst mich für sein Verschwinden verantwortlich machen?“ „Natürlich. Ein hervorragender Einstand für unsere künftige Zusammenarbeit“.

hace que siempre, en efecto, el final se asemeja a los principios”.¹⁴³ Por ello, “Die Stille nach dem Ton” muestra muy claramente un guiño a la doctrina origenista¹⁴⁴ de la erradicación del mal y el regreso en comunidad a Dios (todo): “¿Acaso hubo historia? [...] ¿Cómo se sintió un rayo cuando se fue parte de dios? ¿Cómo un pensamiento convertido en costumbre? Concentración –en el silencio después del tono”.¹⁴⁵

Aunque *Die Rättin* no presenta en estricto sentido una organización cibernética, puede leerse bajo una lógica similar si se piensa que las ratas, al carecer de *hybris* y un pasado moral, son el mejor ejemplo del regreso a la condición ahistórica, cuya evolución es un espejo de lo humano. A diferencia de los humanos, ellas aprenden de los errores cometidos en el pasado, siguen adelante en comunidad olvidándose de las jerarquías y las procedencias (ratas migratorias). En este caso, la anomalía que deben eliminar de su sistema es la creación de los híbridos. Al final entienden que el ser humano agotó sus posibilidades de cambio y que la Tierra y sus especies deben cambiar para continuar:

Sin embargo, sano no quiere decir sin cambios: nuestra piel, en otro tiempo de un pardo grisáceo, es desde entonces verde, como si hubiéramos querido salvar el color que casi se había extinguido con los hombres. Y no sólo nosotras [las ratas] hemos cambiado. Los gorriones y las palomas tienen el plumaje blanco y escarlata. Las ranas y los batracios son mucho más grandes, pero casi transparentes.¹⁴⁶

De cierto modo se anuncia una fecha de caducidad que la humanidad se autoimpone: “Cuándo será el final lo decidimos aún nosotros. Tenemos el dedo en el gatillo. Vigilamos el

¹⁴³ Fichant, *op. cit.*, p. 290 Se proponen algunos otros ejemplos como la sanación de un hueso dislocado o el regreso a la patria tras un largo destierro.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 290, “El sentido del mal será definitivamente rechazado y alejado para ser sustituido por la integridad y la pureza, y sólo Dios, el Dios único y bueno, será «todo» para el ser dotado de razón, y ello no en un número más o menos grande de seres, sino bajo la forma de ser «todo en todos»: sólo cuando no haya por ninguna parte «la muerte», por ninguna parte «el agujijón de la muerte», por absolutamente ninguna parte el mal, entonces sí, realmente Dios será «todo en todos»”

¹⁴⁵ Marrak, *op. cit.*, p. 146 “Gab es überhaupt Geschichte? [...] Wie fühlte sich ein Blitz an, wenn man Teil Gottes war? Wie ein zur Gewohnheit gewordener Gedanke? [...] Konzentration – auf die Stille nach dem Ton ...”.

¹⁴⁶ Grass, *op. cit.*, p. 156

botón”¹⁴⁷ y que de manera indirecta espera su reinención aún en lo más ridículo (o grotesco a simple vista), esto es, en la “nueva era ratesca” y en la posibilidad de un mejor entendimiento. Por esto vale la pena recalcar que el tiempo entre eras es meramente moral, pues para los seres humanos el apocalipsis hoy en día es asociado con el fin del mundo: “The dualism that exists between the old and the new world is of a qualitative nature: the old world is deficient, full of sorrow, pain, and death, while the new is perfect, a world of happiness, joy, and life. Dualism is of a moral nature: the old world is corrupt and evil, the new pure and good”.¹⁴⁸ La existencia paralela de los dos eones, el de la rata y el del humano posibilita que la novela de Grass se lea como un ciclo inacabado o como un ciclo que ha vuelto a comenzar con sus respectivas correcciones: lo humano ha sido eliminado. Según la Ratesa, el final ya comenzó antes del inicio de la novela, pero el narrador rechaza insistentemente llegar final, sólo lo pospone.

3.5.2 El sueño como alternativa y la crisis literaria

Habiendo establecido la esencia dialógica del sujeto, incluso del último ser humano, la pérdida de información y conocimiento (que también puede deberse a la ambigüedad de la representación de la catástrofe) se compensa parcialmente mediante la forma escrita. El acto de escritura representa un intento de preservar la memoria, la información, para la posteridad y contrarrestar la falta de dirección. Siendo ésta la situación, el hecho de que los protagonistas comiencen a escribir no resulta extraño. Contar historias es un intento de romper con el aislamiento propio, aun se trate de un monólogo y, en el caso de la escritura, ésta puede trascenderse a sí misma y sobrevivir a la catástrofe siempre y cuando exista alguien capaz de leer. De este modo, los libros adquieren un carácter casi mágico porque contienen conocimiento y la esperanza de que un nuevo comienzo sea

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 36

¹⁴⁸ Vondung, *op. cit.*, p. 4, “El dualismo que existe entre el viejo y el nuevo mundo es de naturaleza cualitativa: el viejo mundo es deficiente, está lleno de tristeza, dolor y muerte, mientras que el nuevo es perfecto, un mundo de felicidad, alegría y vida. El dualismo es de naturaleza moral: el viejo mundo es corrupto y malo, el nuevo puro y bueno”.

posible.

Con respecto a esto, en “Die Stille nach dem Ton” hay un par de referencias concretas solamente, por ejemplo, cuando las campanas desaparecen, Radiant busca “Das Lied von der Glocke” de Schiller y *Spätromantische Balladen* de Chamisso que hacen referencia a ellas, con la esperanza de que las personas recuerden su significado.¹⁴⁹ En todo caso, el retorno de las palabras y del conocimiento, se expresa, como se señaló con anterioridad, en las palabras contenidas en diccionarios y en la *ars combinatoria* de éstas.

Por el contrario, en *Die Rättin* el tema de la escritura se desarrolla ampliamente. La novela comienza con estas frases irónicas y paradójicas: “Por Navidades me pedí una rata, confiando en encontrar rimas logradas para una poesía que tratase de la educación del género humano. En realidad hubiera querido escribir sobre el mar, mi charco báltico; pero ganó la rata”.¹⁵⁰ El narrador necesita la inspiración para escribir sobre la educación del género humano y su musa será el animal, el cual profetiza todo menos la educación de los humanos. La rata se convierte en la protagonista de sus sueños, en los que proclama el fin de la humanidad. Sin embargo, el narrador quiere evitar este fin y comienza a contar historias, como Scheherezada, para posponer el final. Irónicamente, la rata le es regalada en la época navideña, cuando se espera al redentor de la humanidad. La novela trata evidentemente de la posible aniquilación de la humanidad y a la vez desata una crisis literaria: ¿cómo puede sobrevivir la literatura en una sociedad cuyo futuro es incierto? La crisis irradia de manera particular en su autor, ya que éste lucha con su propia obra literaria y con la relación hacia sus personajes. Ya distintos críticos han abordado la crisis literaria en la obra de Grass, coincidiendo en que existe una crisis que se oculta en la recursividad interna de su producción literaria.¹⁵¹ Parte de esta problemática expresa la imposibilidad de terminar las historias y así

¹⁴⁹ Véase Marrak, *op. cit.*, pp. 130-131.

¹⁵⁰ Grass, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵¹ Cf. Mews, *op. cit.*, p. 229.

mantener el movimiento perpetuo sin llegar al final.

El estudio sobre la autoría en *Die Rättin* elaborado por Rebecca Braun organiza la diégesis partiendo de Grass como la figura autoral que, al mismo tiempo que su narrador, construye la narrativa:

In the case of [...] *Die Rättin* the first-person narrator is endowed with much of Grass's private and professional biography, and in [this case] the narrator [...] is also very actively involved in constructing the story that forms his narrative. He is thus not only at times identical with the famous author, he is also often explicitly acting out the authorial role within his own narrative. At the same time, however, the fictional situations in which this narrator finds himself—[...] orbiting around a post-nuclear world—mean that [that work] are first and foremost work of fiction, and the narrator within him can only ever be understood as a decidedly fictional self-projection on the part of Günter Grass. This generic tension between a highly fictional plot and a markedly autobiographical narrator is described by Grass as a creative tension that opens up the forms of prose and poetry to new possibilities.¹⁵²

Desde el comienzo de la novela, el narrador se encuentra en dos lugares diferentes y en dos momentos diferentes; por un lado, nos cuenta cómo llegó a adquirir su rata de Navidad y por otro lado, la rata lo inspira a contar historias. Sin embargo, esta rata no se limita a su función de musa. Su mutación como una “contra-narradora” activa, amenaza la posición del narrador original dentro del texto. Como menciona Braun, la disposición del yo pasivo en el texto en alemán¹⁵³ enfatiza cómo la rata produce el sueño en lugar de que el sueño del hombre la produzca a ella, indicio de

¹⁵² Rebecca Braun, *Constructing Authorship in the Work of Günter Grass*, p. 109. “En el caso de [...] *Die Rättin*, el narrador en primera persona está dotado de gran parte de la biografía privada y profesional de Grass, y en [este caso] el narrador [...] también está muy activamente involucrado en la construcción de la historia que forma su narrativa. Por lo tanto, no sólo a veces es idéntico al famoso autor, sino que a menudo también está actuando explícitamente el papel de autor dentro de su propia narrativa. Al mismo tiempo, sin embargo, las situaciones ficticias en las que este narrador se encuentra a sí mismo ([...] orbitando alrededor de un mundo posnuclear) significa que [esta obra] es el primer y principal trabajo de ficción, y el narrador dentro de ella sólo puede entenderse como una autoproyección decididamente ficticia por parte de Günter Grass. Grass describe esta tensión genérica entre una trama altamente ficticia y un narrador marcadamente autobiográfico como una tensión creativa que abre las formas de la prosa y la poesía a nuevas posibilidades”. (La traducción es de mi autoría).

¹⁵³ En la versión original alemana se lee “Neuerdings träumt sie mir”. Grass, *Die Rättin*, p.9. El sujeto de la acción claramente se refiere a la tercera persona del singular en femenino (ella/sie) y el dativo recae en el pronombre personal de primera persona del singular (mir). Lo que en la versión castellana se entiende de manera opuesta, pues fue traducido como “Últimamente sueño con ella” Grass, *op. cit. La Ratesa*, p.5.

que ésta toma el control de la narración. Además, la historia interrumpe la cómoda descripción autobiográfica del período navideño de 1983, catapultando al narrador simultáneamente dentro y fuera de los tiempos posteriores al apocalipsis: “¡Se acabó!, dice. Vosotros fuisteis. Habéis sido, se os recuerda como una ilusión”.¹⁵⁴

Sin embargo, el hecho de que los diversos hilos narrativos corran en paralelo en el mismo tiempo y espacio del texto significa que, para el lector, el narrador está ubicado en dos lugares mutuamente excluyentes: por un lado, como soñador, está sentado en los años ochenta soñando los distintos hilos narrativos; empero, por otro lado, como aquel que es soñado, es catapultado hacia el futuro y fuera de la faz de un mundo donde la existencia humana es imposible y sólo las ratas han sobrevivido para contar la historia.

A medida que la novela avanza, es posible identificar dos narraciones a nivel metadiégetico, pues hay otras narraciones dentro de la narración principal, cuyos personajes cuentan otras historias.

La primera se trata de cinco mujeres que navegan en la Nueva Ilsebill, cuyo objetivo es la medición y reporte del estado de las medusas en el Mar Báltico. Damroka, la capitana del barco, tiene, no obstante, un propósito oculto: encontrar la mítica ciudad Vineta y fundar ahí una sociedad matriarcal. La segunda narración metadiegetica consiste en el retorno de un personaje famoso en la producción literaria de Grass: Oskar Mathzerath. Ahora, con sesenta años de edad, es un director de cine y es dueño de una empresa cinematográfica llamada “Post Futurum”, la cual produce películas que predicen el futuro. Para el centésimo séptimo cumpleaños de su abuela, Anna Koljaiczek, viaja a Polonia y comienza la confrontación con su pasado.

Dentro de la narración de Oskar se desarrollan dos historias más. La primera versa sobre el libreto incompleto para un rodaje cinematográfico acerca de los personajes más famosos de cuentos

¹⁵⁴ Grass, *ibid.*, p.6.

de hadas. Éstos combaten al gobierno y organizan una revolución de cuentos para evitar que los bosques mueran. La segunda historia contada por Oskar es sobre él y su relación con el pintor-falsario Lothar Malskat, quien vivió durante los años cincuenta y se hizo famoso por las majestuosas falsificaciones en la Iglesia de Santa María en Lübeck.¹⁵⁵

Die Rättin se mueve mirando hacia atrás en el presente desde un punto de vista en el futuro. De hecho, la principal innovación de la novela, según Braun, es romper con el flujo del tiempo, lineal o circular, para explorar la posibilidad de estar por “fuera del tiempo”,¹⁵⁶ pues la historia humana llega a su fin y el narrador, no sólo es expulsado de la diégesis por la Ratesa, también es arrojado a la órbita de la Tierra.

Las historias del narrador proceden del momento anterior al “big bang” o “el acabose”, como se le designa a la gran catástrofe. La Ratesa cuenta al mismo tiempo historias después de la catástrofe sobre el avance y expansión de las ratas. Por ello, la aniquilación de la humanidad ya se ha llevado a cabo y a la vez todavía no. Al final, los hilos argumentales corren unos con otros y forman un gran cúmulo de historias enredadas. De ahí que a partir de ese momento se ponga en duda quién sueña: ¿el narrador sueña a la Ratesa o es el *yo* quien tiene un sueño con la Ratesa? Las historias del narrador incluyen una acumulación de las técnicas de escritura desarrolladas por el autor, como si la novela utilizara todo su espectro para esquivar el final.

Así, las historias del *yo* representan la imaginación artística y deben ser pensadas como un contrapeso a la razón instrumental presente desde la Ilustración, pues la razón ciega conduce a la aniquilación de la humanidad. No obstante, el acto de resistencia del narrador llega muy tarde: “el

¹⁵⁵ Una de las funciones principales de la narrativa de Malskat es criticar el engaño político, cultural y moral de los años fundadores de Alemania Occidental y mostrar cómo la memoria histórica está construida de hechos y ficciones. El asunto de Malskat enfatiza que nuestra idea de la realidad ya no es primaria, sino que se encuentra mediada por otro. Además de estas narraciones principales se desprenden variaciones de “Der Rattenfänger von Hameln” (El flautista de Hamelín).

¹⁵⁶ Véase Braun, p. 109.

acabose” terminó con la vida en la Tierra y dio paso a la era de la rata. ¿Quién sueña a quién y ¿qué visión del mundo? –“ustedes existían” en contraposición a “¡Todavía estamos aquí! ¡Existimos! ¡No renunciamos!”– en realidad queda sin respuesta. De este modo, la novela se pronuncia contra la “domesticación de la humanidad” y la razón instrumental y presenta el sueño o la imaginación moral –en términos andersianos– como una alternativa a la autoaniquilación. Asimismo, Thomas Kniesche analiza la novela desde una perspectiva psicoanalítica y por ello confiere al sueño una gran importancia; además considera a la rata como un símbolo de la culpa reprimida, la cual persigue a la humanidad hasta el final de sus días.¹⁵⁷ En este sentido, Grass, muestra una tendencia (como en toda su producción literaria) a restaurar el poder reprimido del inconsciente.

El narrador permanece extradiegético durante la primera mitad de la novela, no tiene un papel activo en las historias. Sin embargo, se torna homodiegético cuando pierde el control de la narración. Entre más duran sus sueños, es más difícil controlarlos y más terreno gana la Ratesa. En vano, el narrador intenta someter a sus personajes a su voluntad. Por ello, ya no le es posible seguir contando sus historias, porque la Ratesa lo contradice y se interpone constantemente. El narrador, que no puede contar su historia hasta el final, simboliza la pregunta, de si la literatura aún es posible en una sociedad que está a punto de desaparecer.

El tratamiento de esta cuestión es sugerido por Grass directamente en la novela con base en *El principio de la esperanza* de Ernst Bloch.¹⁵⁸ En esta obra, Bloch distingue entre los sueños diurnos y los sueños nocturnos. Mientras los nocturnos, vistos psicoanalíticamente, son una posibilidad de expresión para el inconsciente y el pasado, los sueños diurnos poseen un carácter utópico. Si bien los sueños diurnos son positivos para Bloch, en *Die Rättin* poseen un carácter

¹⁵⁷ Thomas Kniesche, *Die Genealogie der Post-Apokalypse. Günter Grass' Die Rättin*, p. 31. Kniesche relaciona la tradición apocalíptica con *Die Rättin* y concluye que se trata de un texto postapocalíptico.

¹⁵⁸ La relación de *Die Rättin* con *El principio de la esperanza* se menciona ligeramente en la novela misma. Véase Grass, *op. cit.*, p. 137.

destructor, pues reflejan todo menos un futuro esperanzador. Los sueños del *yo* narrador, los llamados sueños diurnos, conducen a la aniquilación definitiva de la humanidad.

La utopía de Bloch se convierte en una distopía en Grass, puesto que ya no hay esperanza. La relación con Bloch apunta parcialmente a la estructura de la novela y da a entender al lector que *Die Rättin* no debe leerse bajo criterios racionales, sino de acuerdo a la lógica del sueño. Un ejemplo más de la estructura dispersa y abierta se encuentra en el personaje de La Ratesa. Kniesche observa que, como mostró Freud en “El Caso del hombre de las ratas”, la rata era una compleja palabra estímulo que evocaba un conjunto completo de asociaciones y también iniciaba una serie de actos compulsivos.¹⁵⁹ De este modo, la rata en la novela toma una función similar: se convierte en el punto focal de los pensamientos, asociaciones y conexiones del narrador, pero también en la fuente de inspiración. Como se señaló con anterioridad, el acto de escritura del *yo* se vuelve inevitable:¹⁶⁰ “Pero tú quieres que escriba. De forma que escribo”.¹⁶¹ Mediante la forma narrativa del sueño se realiza una ficción onírica que logra reproducir el absurdo de la realidad y es precisamente este “realismo del absurdo” expresado en los sueños del *yo*, lo que resulta crucial para la constitución de la novela.

El final de la novela, donde ya no es posible utilizar la razón, ni separar u ordenar las historias, podría considerarse tanto el fracaso final del narrador, como el final de la literatura. Al narrador le es imposible contar sus historias hasta el final. El desenlace de la novela –en el que se anula la razón (la responsable de la aniquilación de la humanidad)– es el intento final del autor por salvar la literatura porque después de todo prevalecen y pesan más la incoherencia, el sueño y la fantasía, como demuestra el siguiente fragmento: “No hay ya rata de Navidad, no es ya la Ratesa

¹⁵⁹ Kniesche, *op. cit.*, p. 474

¹⁶⁰ Recuérdese el acto compulsivo de escribir por designio divino como una de las características principales del texto apocalíptico.

¹⁶¹ Grass, *op. cit.*, p. 293.

de la cola pelada la que anima mis sueños de día y de noche; más bien puede recordarme ese ratesco ser humano de hermosos rizos a Damroka, que realmente pereció en un barco de investigación, con otras mujeres, pero luego, porque soñé con una postal que prometía que una carta seguiría, estuvo ahí de pronto otra vez: en casa”.¹⁶²

Algunos elementos que en un principio pertenecían o eran fácilmente identificables en la vigilia, como el escritorio y el correo, en la segunda parte pertenecen al sueño. Al igual que en la autoridad narrativa, ya no se puede distinguir entre sueño y realidad. La ambigüedad sobre el verdadero soñador, la rata o el *yo*, abre la esperanza de que el *yo* sea quien sueña a la rata y que la humanidad tiene la última esperanza de aprender de sus errores. La estructura muestra –igual que la tesis andersiana– cómo la esperanza puede volverse realidad: el ser humano debería dar rienda suelta a sus sueños, a sus miedos y a su imaginación. Sólo así se puede evitar el final.

No obstante, aun cuando sus personajes están destinados a morir, tampoco hay esperanza para el autor. En la relación entre Oskar y *yo* resulta muy esclarecedor cómo la relación entre autor, obra y personajes se ha vuelto cuestionable. En este punto es que Grass expresa su crisis literaria. Al término de la novela, cuando el caos alcanza su clímax, la ambigüedad sobre el soñador se intensifica: “O hay alguien que nos sueña. Dios u otro ser superior parecido, algún Supergrandullón nos está soñando en episodios, porque le gustamos o nos encuentra cómicos, y por eso no sabe dejarnos, no se cansa de nuestros pataleos”.¹⁶³ Esto invoca un tercer agente adicional: hasta ahora el sueño había sido adjudicado a la Ratesa y al *yo*, pero ahora se introduce un tercero que sueña:

Nuestros sueños se anulan entre sí. Los dos estamos totalmente despiertos uno enfrente del otro hasta la fatiga. Soñé con un hombre, dijo la rata con que sueño. Le di ánimos hasta que creyó que él me soñaba y en sueños me dijo: la rata con que sueño cree que me sueña; así nos leemos en un espejo y nos interrogamos mutuamente. ¿Podría ser que los dos, la rata y yo, fuéramos soñados y

¹⁶² Grass, *op. cit.*, p. 352.

¹⁶³ Grass, *op. cit.*, p. 352.

sueños de tercera especie? Al final, cuando las palabras se hayan agotado, veremos lo que es real y no sólo humanamente posible.¹⁶⁴

Ya no se trata solamente de la incertidumbre de no saber quién es el narrador de las historias, sino, sobre todo, quién es el autor de la novela. En mi opinión, puede tratarse de una referencia irónica a Grass, el autor extratextual, que se inscribe en la novela y se llama así mismo “Dios o un ser superior”. La problemática de la autoría y del fin del mundo se esmera por traer tales expresiones más a juego que como una simple referencia irónica. La constante alusión al mundo extradiegético donde Grass es el autor, puede entenderse desde la técnica de *mise en abyme*, mediante la cual se sugiere que la confusión sobre el estado ontológico del mundo diegético también se proyecta en la realidad extratextual.

Un efecto similar se encuentra dentro del texto mismo, por ejemplo, en la película de Oskar sobre el cumpleaños de su abuela. La película presenta una copia perfecta del festejo que se lleva a cabo al momento en el que los espectadores ven la película. Incluso el momento en el que el público comienza a verla, se representa en el filme, de modo que la reproducción del festejo se repetirá eternamente. Así, se presenta un puro *mise en abyme*, en el que el original y la copia cambian de lugar constantemente. La película propone la reflexión acerca de cuál es la realidad. A través de todos estos niveles, se insinúa que, si ninguno sueña y todos son soñados por un ser superior, también la realidad extratextual puede ser un engendro de la fantasía de algún dios. En este sentido, no sólo se remite a la desdramatización del apocalipsis, aquel que ya ha tenido lugar en la imaginación de los medios y en la simulación, como apuntaba Derrida, sino también a la cuestión –explorada por Borges– sobre la ficcionalidad de los propios lectores: si, los lectores o espectadores, ya sólo son posibles en la ficción.¹⁶⁵

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 370.

¹⁶⁵ Jorge Luis Borges, “Magias parciales del Quijote”, p. 47 “¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los

No obstante, volviendo a la propuesta de Anders, no se trata de generar miedo, sino de tomar consciencia de éste, porque es necesario mostrar valor, mostrar la angustia y articularla. Se trata de concientizar al ser humano de su condición tecnológica, de su *hybris*, para que aprenda de sus errores con su finitud –confrontarse con La Ratesa y las posibles consecuencias de su razón omnisciente–. La humanidad debe afrontar su “vergüenza prometeica”, temer a su capacidad de crear. Sólo en el momento que las personas pueden ver que su propia aniquilación, desencadenada por ellas mismas, cuando pueden dudar de su existencia y mostrarse ansiosas, la Ratesa visualizará una posibilidad para la humanidad.

caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”.

Conclusiones

Más allá de que el modelo judeocristiano continúa haciendo eco y que el significado de la palabra apocalipsis ha cambiado al paso del tiempo, la preocupación sobre la finitud resulta inevitable e interminable. El hecho de que el final de la humanidad sea “producible” por mano propia indica que el peligro de la técnica es el destino de la revelación del apocalipsis: la libertad de tomar una u otra vía (salvación o destrucción), por más que parezca que la técnica se ha apropiado del ser humano y lo ha desplazado como sujeto de la historia y que, además, nos acercamos al inicio de una época sin historia, sin continuidad ni consciencia.

El anhelo del regreso a un tiempo ideal, como en la utopía del mito de Babilonia no sólo es un símbolo de la comunicación y la organización humana, también es un distintivo del despliegue discursivo y punitivo de la historia. Ahí donde la imagen de un recuerdo y la de una expectativa se funden, surge una historia consciente de que sus condiciones de posibilidad no están en ella misma sino en el contexto, la finitud y la alteridad.

La reflexión sobre la aniquilación total es problemática porque excede nuestra capacidad de representación, no obstante, la rehabilitación gradual del pensamiento utópico permite desarrollar la responsabilidad en una estética de la destrucción total que legitima el placer de la caída.

La recuperación de la utopía se encuentra en la robinsonada, pues funciona como un laboratorio de ideas para elaborar alternativas cuando se plantea un mundo con un grupo reducido o un único sobreviviente –necesario para contar la historia de un mundo sin otros humanos–. Los textos seleccionados giran en torno a la pregunta ¿qué podemos permitirnos perder y sin embargo seguir siendo humanos? A lo largo del tiempo, las huellas de los sujetos se vuelven borrosas: los recuerdos y las experiencias se tornan frágiles o ya no se pueden recordar como en “Die Stille nach

dem Ton” o, como en Grass, requieren de un personaje no humano que describa la situación y además coloque el acto de escritura como el vínculo más importante del pasado y como medio para reafirmar su identidad. Asimismo, la sublimación de la aniquilación total, el hecho de que la Tierra persista sin los sujetos indica una deshumanización de la historia. Si la naturaleza puede considerarse un lugar sin historia, no resultará extraña la proliferación de los no-lugares o lugares del anonimato y espacios que se redefinen constantemente a partir de la mirada del sobreviviente. En este sentido, la sugerencia de un futuro no antropocéntrico también puede interpretarse como esperanza para la continuación de la vida y su diversidad. En términos cibernéticos, como pretende aclarar la trama de “Die Stille nach dem Ton”, un futuro sin humanos es parte del restablecimiento del planeta –cuestión que apela, según la geología, a los inmensos períodos de tiempo en que nuestro planeta existió sin la humanidad–. Si bien, en un inicio, el retorno o restauración de todas las cosas se lee como una utopía en la que no se extiende una fuerza impredecible, el pensamiento cibernético amplía este fenómeno al proponer la circularidad como un sistema en el que la retroalimentación puede cambiar y corregir las anomalías (la humanidad en este caso) que dañan el todo. Al final de cuentas, la transformación de las dicotomías animal-humano, creación-destrucción, etcétera, es una relación complementaria al servicio de una autorregulación que integra la unidad y existencia misma del mundo, cuyos habitantes no evolucionan –incluso culturalmente– ni aislados ni linealmente, sino en comunidad y mediante retrocesos y avances circulares.

En el caso de *Die Rättin*, es claro que su autor evalúa el comportamiento neurótico de la especie humana, en tanto que no sólo explota a todos los animales, incluyendo a los de su misma especie, sino que reprime su propia animalidad. Todo para una sociedad de consumo, es recurso, por lo tanto, resulta pertinente mostrar que lo social pertenece también al orden del ser. De modo análogo a “Die Stille nach dem Ton”, el ejercicio grassiano presenta las ratas como seres que aprenden del pasado, se unen en comunidad, eliminan la anomalía en su sistema (la creación de los

híbridos), pues entienden que el ser humano agotó sus posibilidades de cambio en ese ciclo y que la Tierra y sus especies deben cambiar para continuar.

En contraste con las imágenes reduccionistas de la realidad (el peligro mostrado en el apocalipsis de Marrak) Grass ofrece el poder de la fantasía, cuya función social reside en la búsqueda de alternativas para superar la crisis. Si bien los animales utilizados como metáforas han aparecido desde el inicio de la carrera literaria de Grass, lo interesante es que las ratas se inscriban en la estructura onírica de *Die Rättin* para ser contextualizadas en *El principio de la esperanza* de Bloch y “El caso del hombre de las ratas” de Freud. Cabe destacar que justamente la compleja estructura onírica de la obra es la razón por la que esta novela fue desdeñada por la crítica durante muchos años, ya que, como se discute al inicio de este trabajo, no encajaba en criterios formales. Vale la pena decir que la técnica narrativa de Grass no recibía, al menos hasta hace poco, atención suficiente, pues la tendencia general en la investigación académica giraba más en torno a la relación entre literatura y política, los análisis temáticos, las biografías y los trabajos orientados a la recepción.

Las obras seleccionadas presentaron sólo un fragmento de miles de ejemplos posibles de la redención/caída de la humanidad, pero gracias a la abundancia de ejemplificaciones el final despliega su fascinación. Actualmente los espectadores y lectores tienen a su disposición una variedad de ofertas de medios que van desde documentales hasta productos de la industria del entretenimiento, cuyo límite entre la facticidad y la ficción se torna borroso. El resultado es una multitud inmanejable de posibles fines y profecías catastróficas que no restan valor al entusiasmo que rodea el experimento mental de un desenlace integral. Tanto *Die Rättin* como “Die Stille nach dem Ton” defienden la literatura ante la posibilidad de aniquilación y apelan a la continuación imperecedera de las narraciones del “fin del fin”, la primera mediante la superabundancia de historias enredadas y la segunda con el regreso de todas como en la biblioteca universal. De este

modo, la utilización del lenguaje (como en la retórica) está puesta al servicio de una finalidad persuasiva y estética.

Finalmente, si el apocalipsis ya ha tenido lugar en los distintos medios, nuestra época es puramente postapocalíptica. Aun si el estado de emergencia no genera ningún impulso de cambio, la tradición utópica seguirá visitándose ya no por un deseo de cambiar el mundo, sino de salvarlo, así como de preservar nuestra esencia dialógica. Tal como señaló Jacques Derrida a finales de la década de 1980 en “Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía”, la esencia de la idea de la Ilustración ya no se encontraba en ser libre del apocalipsis, sino en la interpretación de éste como una rica transformación metafórica en busca de la congruencia y del reclamo de la verdad. Si la razón es incompatible con el sinsentido de la muerte y por eso, como seres humanos, aceptamos el engaño, el artificio, el arte, la retórica del apocalipsis con sus ornatos destructivos y sus promesas hacia el cambio, hemos de preferir las utopías, aun si se puede vivir sin ellas, pues algunos creen que se las ha alcanzado. En la interrupción de la continuidad del tiempo y el momento de crisis, no hay un pasado dorado que añorar ni un futuro brillante que anhelar. Todo está aquí y ahora, en el deleite del apocalipsis para conovernos con el goce estético que produce el éxtasis.

Este trabajo buscó subrayar la necesidad de representación de la catástrofe asociada al “fin de los tiempos”, la cual obviamente dista de ser perfecta pero es necesaria como un refugio contra el caos. Como lo expresaría la filosofía de Nietzsche sobre el *amor fati*, lo importante es que la construcción de la representación es creada por el sujeto pese a no ser verdadera, aquel que construye debe hacerlo por amor a la imaginación, sin esperanzas vacías de que esa construcción sea perpetua o verdadera. Pero el deseo de construir está supeditado al riesgo de desaparecer, ya sea por considerarlo “perfecto” (como el último ser humano) o porque el impulso creativo se ha agotado (nihilismo).

Por otro lado, es necesario considerar una limitación en esta tesis: por motivos de extensión y tiempo no se profundizó en la problemática de la desaparición del lenguaje y su retorno. Un estudio más amplio exploraría los criterios de aplicación de las palabras que menciona el texto de Marrak, es decir, su evolución histórica, el significado según su sintaxis, su sentido y sus condiciones de falsedad o veracidad; prestando atención a palabras metafísicas carentes de significado como “dios” o “principio”, cuyos significados están más allá de la experiencia.

La investigación sobre la tradición utópico-apocalíptica en lengua alemana, por lo menos en México, merece atención adicional puesto que existe una amplia producción literaria sobre este tema (incluyendo aquella de autores canónicos) que no ha sido estudiada ni valorada lo suficiente. Por ello, esta tesis no pretende la delimitación ni el cierre del tratamiento de estas obras, sino su apertura y la multiplicación de interpretaciones, así como despertar el interés por su estudio.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

Grass, Günter, *Die Rättin*, München, DTV, 2007.

_____, *La Ratesa*, trad. de Miguel Sáenz, Madrid, Alfaguara, 1988.

Marrak, Michael, „Die Stille nach dem Ton“, en *Die Stille nach dem Ton*, Berlín, Alien Contact, 1998, pp.113-146

Bibliografía especializada

Braun, Rebecca, *Constructing Authorship in the Work of Günter Grass*, Nueva York, Oxford UP, 2008.

Kniesche, Thomas, *Die Genealogie der Post-Apokalypse: Günter Grass' Die Rättin*, Viena, Passagen-Verlag, 1991.

Görtz, Franz Josef, “Apokalypse im Roman: Günter Grass' Die Rättin“, en *The German Quarterly*, núm. 3, vol. 63, otoño 1990, pp. 462-470. <<http://www.jstor.org/stable/406729>>. [Consulta: 10 de marzo de 2017].

Kiefer, Klaus H., „Die Rättin: Struktur und Rezeption“, en *Orbis Litterarum*, núm. 46, Bayreuth, Universität Bayreuth, 1991, pp. 36-82.

Mews, Sigfried, *Günter Grass and His Critics. From The Tin Drum to Crabwalk*, New York, Candel House, 2008.

Ryan, Judith, “Into the Orwell Decade: Günter Grass's Dystopian Trilogy”, en *World Literature Today*, núm. 4, vol. 55, otoño 1981, pp. 564-567. <<http://www.jstor.org/stable/3531257>> [Consulta: 3 de marzo de 2017].

Sáenz, Miguel, *Una guía para leer a Günter Grass*, Madrid, Alfaguara, 2016.

Schilling, Klaus von, *Schuldmotoren: Artistisches Erzählen in Günter Grass' "Danziger Trilogie"*, Bielefeld: Aisthesis, 2002.

Thomann, Jürgen. „Die Entdämonisierung des Kopfes: Ein Nachwort zu Michael Marraks Novellensammlung Die Stille nach dem Ton“. Kopfgebirten Magazin. 1998. Web<http://www.marrak.de/archiv/buch/stille_nachwort.htm> 20 de mayo de 2017

Bibliografía general

Anders, Günther, *La obsolescencia del hombre I: Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*, trad. de Josep Monter Pérez, Valencia: Pre-Textos, 2011.

_____, *La obsolescencia del hombre II: Sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera*

- revolución industrial*, trad. de Josep Monter Pérez, Valencia, Pre-Textos, 2011.
- _____, “Tesis para la era atómica”, trad. de Eduardo Saxe Fernández, en *Revista Artefacto*, núm. 5, 2004, en línea: <https://de.scribd.com/document/138928690/Anders-Gunther-Tesis-para-la-era-atmica>. [Consulta: 10 de abril de 2019]
- Angenot, Marc, “The Absent Paradigm”: An introduction to the Semiotics of Science Fiction” en *Science Fiction Studies*, 1979, pp. 9-20.
- „Apokalypse“, en *Theologisches Realenzyklopädie: Anselm von Laon - Aristoteles/Aristotelismus*, ed. Gerhard Müller, Berlín y Nueva York: Walter De Gruyter, 1978, t. III, pp.192-280.
- Augé, Marc, *Los “no lugares”: Espacios del anonimato, una antropología de la Sobremodernidad*, trad. de Margarita Mizraji, 5ª reimpresión, Barcelona, Gedisa, 2000.
- Berger, James, *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- Berger, Peter L. y Thomas Luckman, *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Londres: Penguin Books, 1966.
- Bexte, Peter, „Das Futur II als symbolische Form. Erinnerungen aus der Zukunft von Jean Paul, Friedrich Nietzsche, Herbert G. Wells, Egon Friedell“, en *Die deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Germanistentag 1992*, ed. Thomas Gey, Berlin, Deutscher Germanistenverband, 1993, pp. 703-720.
- Bloch, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung*, 3ª ed., Berlín, Suhrkamp, 1985, t. 1, (Wissenschaft 3)
- Borges, Jorge Luis, “Magias parciales del Quijote”, en línea: <http://www.laserpblanca.com/borges-magias-parciales-del-quiote>. [Consulta: 10 de abril de 2019]
- Brockelman, Thomas, *Žižek and Heidegger: The Question Concerning Techno-Capitalism*, Londres y Nueva York, Continuum, 2008.
- Broich, Ulrich, “Robinsonade und Science Fiction”, en *Anglia*, núm. 94, 1976, pp. 140-162.
- Bull, Malcolm, *La Teoría del Apocalipsis y los fines del mundo*, trad. de María Antonia Neira Bigorra, México: FCE, 1998.
- Böhme, Hartmut, “Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse“, en *Natur und Subjekt*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1988, pp.233-245.
- Bölsche, Wilhelm, *Der Mensch der Zukunft*, Gutenberg Project, Versión en línea: <http://www.gutenberg.org/files/58215/58215-h/58215-h.htm#Page_14> [Consulta: 3 de noviembre de 2018].
- Cheyne, Ria, “Created Languages in Science Fiction”, en *Science Fiction Studies*, núm. 3, vol. 35, nov., 2008, pp. 386-403 <<http://www.jstor.org/stable/25475175>>. [Consulta: 20 de agosto de 2018].
- Christophersen, Alf, „Die Begründung der Apokalyptikforschung durch Friedrich Lücke“ en *Kerygma und Dogma. Zeitschrift für theologische Forschung und kirchliche Lehre*, núm. 47, 2001, pp. 158–179.

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, trad. de José Velázquez Pérez, 5ª ed., Valencia, Pre-Textos, 2002.
- Derrida, Jacques, Catherine Porter y Philip Lewis, “No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)”, en *Diacritics*, vol. 14, núm. 2, The Johns Hopkins University Press, 1984, pp. 20-31.
- _____, *Sobre un tono apocalíptico recientemente adoptado en la filosofía*, trad. de Ana María Palos, 2ª ed., México, Siglo XXI, 2003.
- Eco, Umberto, “La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea”, trad. de Asun Bernárdez, 1992, artículo en línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/viewFile/.../7404>. [Consulta: 30 de abril de 2019]
- Esselborn, Hans, *Utopie, Antiutopie und Science Fiction in deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts. Vorträge des deutsch-französischen Kolloquiums*, Würzburg, Königshausen & Neumann GmbH Verlag, 2003.
- Fichant, Michel, “Leibniz y el eterno retorno. Reflexiones sobre la idea de apocatástasis”, trad. de Marie Neffar, en *Revista de Filosofía: 3ª época*, vol. V, núm. 8, Editorial Complutense, Madrid, 1992, pp. 283-302.
- Foucault, Michel, “De los espacios otros”, en línea: <http://eva.udelar.edu.uy/.../Espacios%20otros%20-%20FOUCAULT>, [Consulta 12 de enero de 2019]
- Fowler, Alistair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, Harvard University Press, 1982.
- Friedrich, Hans-Edwin, *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993*, Tübingen, Max Niemeyer, 1995. (Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 7)
- Frow, John, *Genre*, Nueva York, Routledge, 2006.
- Gadamer, Hans-Georg, “Hombre y lenguaje” (1965), en *Verdad y Método II*, trad. de Manuel Olasagasti, Salamanca, Sígueme, 1998, (Hermeneia 34), pp. 145-152.
- Heidegger, Martin, „Die Frage nach der Technik“, en *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen, Neske, 1962, pp. 5-47. (Opuscula 1)
- _____, „La pregunta por la técnica” en *Conferencias y artículos*, trad. de Eustaquio Barjau, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, pp. 9-37.
- Heyer, Andreas, *Der Stand der aktuellen deutschen Utopieforschung II: Ausgewählte Forschungsfelder und die Analyse der postmodernen Utopieproduktion*, Hamburgo, Dr. Kovač Verlag, 2008.
- Luckhurst, Roger, “Science Fiction and Cultural History”, en *Science Fiction Studies*, núm. 1, vol. 37, marzo, 2010, pp. 3-15. <<https://www.jstor.org/stable/40649581>> [Consulta: 10 de agosto de 2018].
- _____, “The Many Deaths of Science Fiction: A Polemic”, en *Science Fiction Studies*, núm. 21,

- vol.1, marzo, 1994, pp. 35-50. <<https://www.depauw.edu/sfs/backissues/62/luckhurst62art.htm>>. [Consulta: 10 de agosto de 2018].
- Maturana, Humberto y Francisco Valera, *De máquinas y seres vivos*, Santiago de Chile, 5ª reimpresión, Editorial Universitaria, 1998.
- Oñate, Teresa, “Gadamer y los presocráticos: La teología de la esperanza en el límite oculto de la Hermenéutica” en *Éndoxa: Series Filosóficas*, núm. 20, 2005, pp. 795-934. <<http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/5153>> [Consulta: 10 de agosto de 2018].
- Rabkin, Eric S., “Metalinguistics and Science Fiction”, en *Critical Inquiry*, núm. 6, 1979, pp. 79-97.
- Radcliffe, Ann, “On the Supernatural in Poetry”, <http://seas3.elte.hu/coursematerial/RuttkayVeronika/radcliffe_sup.pdf> [Consulta: 30 de noviembre de 2019].
- Richter, Jean Paul, *Siebenkäs: bodegón de frutas, flores y espinas o Vida conyugal, muerte y nuevas nupcias del abogado de pobres F.St. Siebenkäs en la Villa del Imperio de Kuhschnappel*, trad. de Paula Sánchez de Muniain, Córdoba, Berenice, 2015.
- Scherpe, Klaus y Brent O. Peterson, “Dramatization and De-Dramatization of «The End»: The Apocalyptic Consciousness of Modernity and Post-Modernity”, en *Cultural Critique*, University of Minnesota Press, núm. 5, invierno, 1986-1987, pp. 95-129.
- Scholes, Robert y Eric S. Rabkin, *La ciencia ficción: historia, ciencia, perspectiva*, trad. de Remigio Gómez Díaz, Madrid, Taurus, 1982.
- Schürgers, Norbert J., „Utopien: Traumwelten und erfüllte Träume“, en *Literatur im Industriezeitalter. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum*, ed. Otto Ulrich, Marbacher Kataloge Vol. 42/1 Deutsche Schillergesellschaft: Fráncfort del Meno, 1987, pp. 349-383.
- Sloterdijk, Peter, „Das Andere am Anderen“ en *Rückblick auf das Ende der Welt*, eds. Dietmar Kamper, y Christoph Wulf, Augsburg, Klaus Boer Verlag 1990, pp. 94-125.
- _____, *Normas para un parque humano, Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*, trad. de Teresa Rocha Barco, Madrid, Siruela, 2000. (Biblioteca de Ensayo 11)
- Sontag, Susan, “The imagination of disaster” en *Against Interpretation and other Essays*, Londres, Picador, 2013. pp. 147-158.
- Sterling, Bruce, “Slipstream 2”, en *Science Fiction Studies*, vol. 38, núm. 1, (marzo 2011), pp. 6-10, <http://www.jstor.org/stable/10.5621/sciefictstud.38.1.0006> [Consulta: 17 de julio de 2018]
- Suvin, Darko, *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, trad. de Federico Patán López, México, FCE, 1984. (Lengua y estudios literarios)
- Vega Reñón, Luis y Paulina Olmos Núñez, *Compendio de lógica, argumentación y retórica*, Madrid, Trotta, 2011. (Colección estructuras y procesos)

- Vint, Sheryl, *Animal Alterity: Science Fiction and the Question of the Animal*, Liverpool: Liverpool UP, 2010.
- Virilio, Paul, *El ciber mundo, la política de lo peor. Entrevista con Philippe Petit*, trad. de Mónica Poole, 3era. ed., Madrid, Cátedra, 2005. (Colección Teorema)
- Von Foerster, Heinz, *Las semillas de la cibernética*, pról. Calos Sluzki, introd. y trad. de Marcelo Pakman, Barcelona, Gedisa, 1991.
- Vondung, Klaus, *The Apocalypse in Germany*, trad. de Stephen D. Ricks, Missouri: University of Missouri, 2000.