



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Los imaginarios apocalípticos en dos novelas latinoamericanas contemporáneas.
Señales que precederán el fin del mundo de Yuri Herrera e *Iris* de Edmundo Paz
Soldán**

Tesis

que para optar por el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

presenta

Lic. Samuel Lagunas Cerda

Directora de tesis:

Dra. María Begoña Pulido Herráez

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., agosto de 2017



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.

ÍNDICE

Introducción	3
Novelas latinoamericanas que narran el apocalipsis. Revisión de la crítica	8
¿De qué hablamos cuando hablamos de apocalipsis? Términos y definiciones	16
1. Apocalipsis como sustantivo	17
2. Lo «apocalíptico»: apocalipsis como adjetivo.....	19
3. Apocaliptismos: apocalipsis como predicado	22
4. Las preposiciones del apocalipsis.....	23
5. Los «imaginarios apocalípticos»	28
Yuri Herrera y Edmundo Paz Soldán: ¿latinoamericanos «de lejos»?.....	36
1. Yuri Herrera.....	36
2. Edmundo Paz Soldán.....	38
«¿Dónde ocurrirá esto?» Lugares y territorios del fin	42
1. <i>Señales que precederán al fin del mundo</i> . El espacio como cuerpo monstruoso.....	44
i. Espacios y no-lugares de este lado	46
ii. Espacios y no-lugares del otro lado.....	51
2. <i>Iris</i> . El espacio en disputa.....	54
i. La colonialidad de la naturaleza: visiones contrapuestas	57
«¿Quiénes estaremos allí?» Protagonistas del porvenir	63
1. <i>Iris</i> y el mesianismo posthumano	65
i. Los shanz y el poshumanismo antagónico.	65
ii. Orlewen, el mesías.....	75
2. <i>Señales que precederán al fin del mundo</i> : la nueva humanidad.....	80
«¿Cuándo pasarán estas cosas?» El tiempo del fin	90
1. El tiempo abierto en <i>Señales que precederán al fin del mundo</i>	91
2. <i>Iris</i> : la guerra incesante.....	95
3. Después del texto: el mundo del lector.....	100
Conclusiones Generales	108
Fuentes consultadas	114

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación no pudo haber sido realizada sin el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) así como la constante disponibilidad y acompañamiento del personal de la Coordinación del Posgrado de Estudios Latinoamericanos.

Agradezco a la doctora Begoña Pulido por orientar mis esfuerzos y encausar mis ideas cuando éstas se dispersaban o quedaban poco claras. A cada de uno de mis lectores y lectoras, el doctor Rafael Mondragón, la doctora Margarita León, la doctora Rossana Cassigoli y el doctor Sergio Ugalde; por su paciencia y su compromiso en la revisión de este trabajo. A mis tíos Eva y Fernando y a mis primos Fernando y Pablo, por acogernos amorosamente en la ciudad de Toluca a Ruth y a mí los dos años que duró el posgrado. A mis tías Silvia y Cristina, por su incansable y creciente cariño. A Ruth, por estar cada día conmigo, por escucharme en mis divagaciones y por ayudarme a entender algunos de los conceptos que aquí utilizo.

Este trabajo es para ellos.

Y para Dios, el dueño del tiempo.

INTRODUCCIÓN

El año 2012 puso en el centro de los imaginarios apocalípticos y esotéricos a una civilización precolombina del sureste de México: los mayas. Personas aficionadas a lo paranormal, turistas religiosos y predicadores «iluminados» acudieron a las zonas arqueológicas de la región esperando el 21 de diciembre el fin de la civilización. El grupo más llamativo fue indudablemente el de la secta italiana que edificó en el poblado yucateco de Xul una ciudadela equipada para sobrevivir al Fin del Mundo. Además, toda una gama de películas encabezadas por el blockbuster norteamericano *2012* (Roland Emmerich, 2009) ayudaron a crear un clima apocalíptico que, sin embargo, estuvo lejos de tener la fuerza que tuvo hacia el final del segundo milenio. Lo que sí ocurrió fue que el alboroto escatológico de 2012 hizo visible lo que Ignacio Padilla ha definido como la «industria del fin del mundo», un mercado nuevo de diversos e innumerables productos culturales con rasgos comunes que pueden ser englobados bajo la etiqueta de «apocalípticos»: libros, películas, discos de música, documentales, series de televisión, líneas de ropa, etcétera. No obstante, el 2012 fue sólo la cresta de una ola de productos que ocupan ahora un sitio predominante en la oferta cultural en Occidente¹. La presente investigación, de hecho, es parte de este flujo e intenta proveer algunas pistas que contribuyan a una mejor comprensión del mismo en respuesta a las dos preguntas fundamentales que motivan este trabajo: ¿cómo se piensa el fin del mundo en América Latina? y, más importante, ¿por qué se piensa como se piensa?

Para el estudiante latinoamericano, la primera interrogante gira en torno a la especificidad de lo apocalíptico en la región, una especificidad que, hay que aclarar desde el principio, poco tiene que ver con el exotismo maya. No obstante, fue precisamente dicho clima el que motivó que la Universidad de Milán organizara un congreso sobre el tema titulado *Apocalipsis 2012* donde se presentaron sobre todo ponencias que abordaron la «literatura apocalíptica» en América Latina. La existencia o no de «literatura apocalíptica» y su naturaleza propia fue algo que los investigadores no se cuestionaron y, lógicamente, poco se ocuparon de asentar definiciones. A pesar de la inconsistencia y las contradicciones metodológicas y conceptuales que revela la

¹ En el transcurso de esta investigación Donald Trump asumió la presidencia de Estados Unidos. Después de ese acontecimiento, algunos editores norteamericanos aseguran que ha aumentado la venta de «libros con visiones apocalípticas» como *1984* de George Orwell y *El cuento de la criada* de Margaret Atwood. Es llamativo también que a principios de 2017 un grupo de científicos galardonados con el Nobel aseguraron que nunca se había estado tan cerca del «fin del mundo» y adelantaron simbólicamente el «Reloj del Apocalipsis» 30 segundos.

lectura de los textos, dicha antología se erige como una de las cuatro piedras que cimientan la actual comprensión del fenómeno que hoy se engloba bajo la etiqueta de «literatura apocalíptica latinoamericana». La piedra más antigua la constituyen dos libros de la crítica literaria norteamericana Lois Parkinson Zamora, *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea* (1994) y el siguiente: *La construcción del pasado. La imaginación histórica en la literatura latinoamericana reciente* (1997). Una tercera piedra es la compilación de artículos, *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana* (2010), hecha por Fabry y Decock a partir de las conferencias leídas en dos seminarios doctorales en las universidades belgas de Gante y Lovaina La Nueva durante los años 2007 y 2008; ésta cuenta con colaboradores en su mayoría europeos, pero destacan los artículos de los latinoamericanos Julio Ortega y Lucero de Vivanco Roca Rey. Son precisamente los artículos de la investigadora peruana Lucero de Vivanco y su libro *Historias del más acá: el imaginario apocalíptico en la literatura peruana* (2013) los que constituyen la última piedra y la mirada latinoamericanista más completa sobre el fenómeno;² mismo que, de inmediato, presenta una disyuntiva conceptual, y por ende metodológica, importante: «literatura apocalíptica» o «imaginario apocalíptico».

Si intentamos ir más atrás de los libros de Parkinson Zamora y más allá de la crítica literaria, encontraremos el trabajo de historiadores como John L. Phelan cuyo libro *El reino milenarista de los franciscanos en el nuevo mundo* (1972) explora la importancia del pensamiento apocalíptico en su veta joaquinista en los primeros franciscanos que llegaron al continente, como fray Toribio de Benavente Motolinía, y en quienes reflexionaron desde España sobre la importancia escatológica de este acontecimiento, como lo fue Gerónimo de Mendieta³. Para Phelan, así como para Frost, lo «apocalíptico» se circunscribe especialmente al llamado

² El ensayo del novelista mexicano Ignacio Padilla *La industria del fin del mundo* (2012) lo utilizo de manera complementaria. Como se verá, el enfoque de este trabajo es interdisciplinario de ahí que acuda no sólo a críticos literarios sino también a filósofos, sociólogos, biblistas y teólogos tanto europeos y estadounidenses como latinoamericanos.

³ Joaquín de Fiore (1135-1202) fue un abad franciscano. Sus seguidores sostuvieron, entre otras cosas, que la historia se dividía en tres etapas, cada una correspondiente a una persona de la Trinidad cristiana. La tercera época, cuyos protagonistas serían los mismos frailes, antecedería el reinado definitivo del Mesías. Para Phelan, y antes Bataillon, la *Historia eclesiástica indiana* de Jerónimo de Mendieta refuerza la hipótesis de que los franciscanos que llegaron a América tenían un fuerte influjo del joaquinismo. Sin embargo, Zaballa (2005) advierte que en la obra de Mendieta «no se ha encontrado ninguna referencia directa al fin de los tiempos ni elementos típicamente joaquinistas» (p. 633), lo que pone en entredicho la hipótesis de Phelan.

«milenario», entendido éste como el inicio de una nueva era en la historia de la iglesia y de la humanidad en la que los franciscanos serían los protagonistas.

En el marco de la teoría literaria, aunque sin ocuparse del caso latinoamericano en específico, el libro de Frank Kermode *The sense of an ending* (1966) se ha vuelto el punto de partida común de todos los estudios sobre lo apocalíptico en la literatura y en la cultura. Para Kermode, lo apocalíptico remite esencialmente a una visión del mundo lineal donde todos los acontecimientos históricos hallan su significado gracias a esa linealidad: a que haya un origen y a que habrá un fin. A partir del modelo literario del *Apocalipsis* de Juan que otorga un sentido definitivo a la historia gracias a la afirmación del fin, Kermode observa que las ficciones literarias en Occidente conservan dicho orden y que éste de algún modo satisface las expectativas y solaza las angustias del lector moderno. Una actualización bastante limitada de los argumentos del libro de Kermode con un enfoque hispanista la ofrece Marco Kunz en *El final de la novela: teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española* (1997), donde estudia con atención y clasifica los distintos modos en que concluyen las novelas hispanoamericanas.

Este espectro de obras es el que, básicamente, fundamenta mi investigación, en la que he preferido el género «novela» eligiendo únicamente dos obras escritas por autores nacidos alrededor de 1970, *Señales que precederán el fin del mundo* (2009) del mexicano Yuri Herrera e *Iris* (2014) del boliviano Edmundo Paz Soldán.

Como se comprueba en la investigación, no son tan numerosas las rutas exploradas por la crítica literaria; no obstante, éstas revelan desacuerdos y evidencian una escasa problematización del término apocalíptico y su respectivo campo semántico: escatología, milenarismo, mesianismo, utopías, distopías, postapocalipsis y posthumanismo; este extravío crítico se suma a la escasa vinculación que hay entre críticos literarios y teólogos e exegetas bíblicos a la hora de estudiar las formas, las funciones y la especificidad de lo apocalíptico en la región latinoamericana. Por esta razón, una vez indicado el uso que distintos críticos literarios han hecho del término «apocalíptico» y tras explorar qué otros términos se han propuesto para el análisis de las obras narrativas, se hace necesario y conveniente resaltar el término «imaginario apocalíptico» para estudiar y entender la literatura latinoamericana que comparte rasgos como la representación lineal de la temporalidad, la precipitación de los acontecimientos hacia un fin que es inminente, la percepción del tiempo presente como el momento más próximo a una

transformación radical, la representación del espacio como un escenario en riesgo o la construcción esquemática de los personajes. Halar de «imaginarios apocalípticos» en novelas latinoamericanas permite que los distingamos de aquellos otros imaginarios apocalípticos producidos en territorios como el estadounidense exportados y popularizados gracias a su pujante industria cultural y que, en alguna medida, influyen la literatura producida en la región más recientemente.

El ejercicio comparativo entre la obra de Yuri Herrera y la obra de Paz Soldán permite precisamente descubrir cómo se construyen y se posicionan esos imaginarios con relación al imaginario hegemónico norteamericano. Mientras que en *Señales que precederán el fin del mundo*, el narrador construye su imaginario apocalíptico acudiendo a la mitología mexicana como fuente, en *Iris* el vínculo del imaginario allí representado con películas de ciencia ficción norteamericanas como *Avatar* (James Cameron, 2009) permite atisbar la complejidad y diversidad de la producción literaria reciente en América Latina, así como su relación con el mercado cultural global. No en vano, por ello, el análisis de las novelas está precedido por la presentación biográfica de ambos autores, ya que no es posible omitir la figura del autor como mediador entre el texto y el lector mucho menos si tomamos en cuenta que, en momentos de crisis, un texto es una toma de posición frente a esa crisis. Como se formula en las conclusiones, la manera en que se articulan los imaginarios apocalípticos en las obras puede evidenciar al mismo tiempo la relación entre la escritura y la sociedad y el lugar que el escritor-intelectual se adjudica en esta última, el cual evidencia desde dónde escribe y produce sus obras: en ambos casos, desde la universidad norteamericana.

El análisis de las obras está dividido en tres partes: el espacio, los personajes y el tiempo. La razón de esta división responde más a una intención retórica que estrictamente metodológica ya que, como se puede comprobar en los títulos de cada apartado, intuyo que después de escuchar o leer discursos apocalípticos hay tres preguntas que se despiertan inmediatamente entre los oyentes/lectores: ¿dónde pasarán estas cosas?, ¿quiénes estaremos allí? y ¿cuándo sucederán? Si bien es cierto que todo mi análisis tiene una base narratológica, la interpretación de éste abrevará de distintos y variados autores provenientes de la teología, de la filosofía y de las ciencias sociales.

El análisis de ambas obras permite concluir con certeza que los imaginarios apocalípticos contribuyen y aspiran a esclarecer los procesos históricos que hemos vivido en la región y los que

estamos viviendo. Fenómenos cada vez más complejos y lacerantes como la migración, o tajantemente aniquiladores como la minería a cielo abierto, provocan tantas interrogantes que el poder reinterpretarlos desde un imaginario apocalíptico es una fuerte y asequible tentación cuando lo que se desea y se necesita es darle un sentido a nuestro pasado, a nuestro presente y a nuestro futuro. La pregunta por el apocalipsis es, pues, una pregunta que concierne a todos y que atraviesa la historia de un grupo social o de una región desde sus más hondas raíces hasta sus más desesperados sueños e ilusiones sobre el porvenir. Es una pregunta recurrente que la literatura también se hace. Esta investigación es un ejercicio de comprensión y explicación de algunas respuestas que ha dado en los últimos años a través de dos de novelas.

NOVELAS LATINOAMERICANAS QUE NARRAN EL APOCALIPSIS. REVISIÓN DE LA CRÍTICA

Es usual calificar como apocalípticas aquellas obras literarias que, en términos de Parkinson Zamora, tienen al fin del mundo como detonante y móvil de la narración. Sin embargo, el tema dista de ser tan simple. Por ello, en este apartado quiero responder de manera general dos preguntas: ¿qué obras se han tildado de «apocalípticas» en Latinoamérica? y ¿qué ha querido decir la crítica literaria al catalogarlas con ese calificativo? Ambas remiten a un cuestionamiento central sobre la conveniencia y pertinencia conceptual del término «literatura apocalíptica».

Para contestar la primera interrogante, es necesario hablar de números. El corpus referido anteriormente que fundamenta esta investigación incluye dos libros escritos por un solo autor, una compilación de 24 artículos en el libro de Fabry y Decock y otra de 29 artículos en la revista *Altre Modernità*, además de 12 artículos dispersos en otras revistas impresas y digitales. De estos artículos, no todos se enfocan exclusivamente en novelas; algunos analizan cuentos, testimonios, ensayos, textos poéticos, películas e incluso obras plásticas y visuales. En total, 55 artículos se dedican exclusivamente al análisis de narraciones escritas (novelas, cuentos y testimonios), lo que da cuenta de una aceptación generalizada del término «literatura apocalíptica» por parte de la crítica.

El libro pionero de Parkinson Zamora (1994) realiza un análisis comparado entre obras de autores latinoamericanos y norteamericanos. Las obras latinoamericanas que estudia son *Cien años de soledad* (1966) del colombiano Gabriel García Márquez, *Terra Nostra* (1975) del mexicano Carlos Fuentes y varios cuentos del argentino Julio Cortázar. El trabajo de Vivanco Roca Rey (2013a) se enfoca solamente en obras de narradores peruanos: *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) de José María Arguedas, *Redoble por rancas* (1970) de Manuel Scorza, *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y la *Historia de Mayta* (1984) de Mario Vargas Llosa, *Mañana las ratas* (1984) de José Adolph y *Dos señoras conversan* (1990) de Alfredo Bryce Echenique.

En cuanto a los 55 artículos, un rápido diagnóstico permite ver que todas las obras analizadas pertenecen al siglo XX, que la mayoría es escrita por autores de la llamada «nueva novela hispanoamericana», en especial del movimiento del *boom*: cuentos como «Apocalipsis de Solentiname» (1977) de Julio Cortázar, y las novelas *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa son las que han sido más

estudiadas. Menor atención han recibido las obras de Alejo Carpentier, Leopoldo Marechal, Homero Aridjis y Vicente Leñero⁴. De autores de generaciones anteriores se han ocupado escasamente: cuentos de Borges, Roberto Arlt y Leopoldo Lugones han sido analizados bajo esta perspectiva en un solo artículo⁵; lo mismo ocurre con las novelas de Agustín Yañez que han merecido escasos estudios bajo esta mirada⁶. A autores posteriores al *boom* pertenecen las obras de Fernando Vallejo, César Aira, Hugo Hiriart, Alejandro Morales, Diamela Eltit, Guillermo Orsi, Guillermo Saccomanno y Marcelo Cohen; de ellos, han sido Cohen y Vallejo quienes han recibido mayores estudios, en específico *La virgen de los sicarios* (1994) del colombiano Vallejo⁷, e *Insomnio* (1985), *Impureza* (2008) y *Donde yo no estaba* (2006) del argentino Cohen⁸. Las novelas *Estrella distante* (1996) y *2666* (2004) del chileno Roberto Bolaño también han sido abordadas en numerosos artículos⁹. De las novelas de autores más recientes, son las de Luis Humberto Crosthwaite, Ivan Tháys, Jorge Volpi, Fabrizio Mejía Madrid, Héctor Toledano, Gonzalo Soltero, Rodrigo Fresán y Santiago Roncagliolo las que han recibido alguna atención por la crítica al ser calificadas de «novelas apocalípticas». Es importante decir, finalmente, que permanece vigente la observación de Parkinson Zamora acerca del escaso interés en obras escritas por mujeres¹⁰.

Geográficamente, las obras más estudiadas son las que provienen de los países de Perú, Argentina y Chile. En una instancia secundaria están las de autores mexicanos y colombianos. No se encuentran hasta ahora artículos acerca de novelas de autores provenientes de Uruguay, Bolivia, Venezuela ni Ecuador; tampoco de autores centroamericanos¹¹.

⁴ Sobre estos dos últimos autores, véase el artículo de Larochelle, J. (2013). A city on the brink of Apocalypse: Mexico city's urban ecology in works of Vicente Leñero and Homero Aridjis. *Hispania*, 96 (4), 640-656.

⁵ Véase Vázquez, M. (2013). Apocalipsis de la subjetividad moderna y estética de la negatividad en *Las ruinas circulares* de Borges. *Taller de letras*, 52, 53-67 y para los textos de Arlt y Lugones, el trabajo de Burgos, F. (2013). Representaciones de lo apocalíptico en cuatro escritores hispanoamericanos. *Altre Modernità* (9) 112-134.

⁶ Solamente el libro de Jean Franco (1988), *Lectura sociocrítica de la obra de Agustín Yañez* explora el mileanrismo presente en las novelas del autor jalisciense.

⁷ Por ejemplo, en los artículos de Anke Birkenmaier, «Fernando Vallejo y el *bildungsroman*» y de Fernando Díaz Ruiz, «*La virgen de los sicarios* o el apocalipsis de Colombia según Vallejo» compilados en Fabry y Decock (2010).

⁸ En especial Salvioni, A. (2013). Lo peor ya ocurrió. Categorías del postapocalipsis hispanoamericano: Alejandro Morales y Marcelo Cohen. *Altre Modernità* (9) 304-316.

⁹ Por ejemplo el artículo de Milagros Ezquerro «El apocalipsis según Bolaño» y el de Cathy Fourez «2666 de Roberto Bolaño: los basureros de Santa Teresa, territorios del tiempo del fin», ambos recopilados en el volumen de Fabry y Decock (2010).

¹⁰ Destaca únicamente el artículo sobre la novelista chilena Diamela Eltit de Scarabelli, L. (2013). La parola di Diamela Eltit: apocalisse senza fine o rivelazione ultima. *Altre Modernità* (9) 489-501.

¹¹ En poesía sí se han dedicado estudios a la obra de dos nicaragüenses: Rubén Darío y Ernesto Cardenal. Sobre la presencia del imaginario apocalíptico en el Caribe véase Munro, M. (2015). *Tropical Apocalypse. Haiti and the Caribbean end times*. Virginia: University of Virginia Press. Algunas aproximaciones aparecen también en Arnold,

Con base en esta información, es posible esbozar una clasificación sobre los estudios de la «novela apocalíptica» en América Latina a partir del momento histórico en el que se escriben las obras.

- i. **Procesos de modernización urbana.** Como consecuencia de los procesos de industrialización en la primera mitad del siglo XX que impactaron con gran fuerza en la formación de las ciudades, surgen varias obras que asumen de manera crítica este proceso de modernización; la más emblemática que ha sido analizada en este rubro es *Cien años de soledad*. Un segundo momento en esta tendencia es el provocado por la implementación de políticas neoliberales en la región en el marco de la globalización. *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo ha sido icónica para la crítica en ese sentido.
- ii. **Heterogeneidad cultural.** Lucero de Vivanco detecta en la novela peruana este fenómeno con claridad y otros críticos lo han señalado, aunque en menor medida, en novelas de autores mexicanos. Las obras hacen eco de la experiencia de la Conquista como es el caso de *La destrucción de todas las cosas* (1992) de Hugo Hiriart, y representan el conflicto persistente entre las cosmovisiones indígenas y no indígenas recuperando el potencial mítico de las primeras: *el pachacuti* y *el inkarrí*, por ejemplo, en el caso peruano.
- iii. **Dictaduras en el Cono Sur.** Las novelas que se ambientan en los años de las dictaduras argentina y chilena también han recibido especial atención por la crítica, en especial *Estrella distante* de Roberto Bolaño y las novelas de Marcelo Cohen. Estas obras se caracterizan por emplear tanto un lenguaje como un grupo de imágenes apocalípticas, así como por situarse en escenarios distópicos y/o de catástrofe (ecológica, nuclear, política, económica). Estos rasgos son utilizados para cifrar y representar la violencia –sus causas y sus consecuencias– así como la fragmentación y devastación del tejido en las sociedades dictatoriales y posdictatoriales.

A. J. (1997). *A history of literature in the Caribbean. Vol 3 Cross-cultural studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.

- iv. **Cruce cultural en la frontera.** Solamente el artículo de Mara Donat «El caos en los barrios de la frontera en la obra narrativa de L. H. Crosthwaite» ha hecho énfasis en cómo este novelista mexicano se reapropia de elementos «apocalípticos» (caos social, precariedad del ser humano frente a los procesos históricos, violencia exacerbada) para representar las crisis identitarias ocasionadas en Tijuana por la migración y el narcotráfico. También los estudios sobre la obra de Bolaño *2666* pueden agruparse en esta categoría. Sin hacer especial énfasis en lo apocalíptico, aunque sí abordándolo tangencialmente, el análisis de la novela chicana hecho por Junquera (2009) señala la recuperación de lo revolucionario y de lo indígena —especialmente del mito de Aztlán y del Quinto Sol— por los primeros novelistas chicanos en un contexto de crisis definitiva: hablamos en especial de Alejandro Morales, Miguel Méndez, Tomás Rivera y Rolando Hinojosa-Smith.

La segunda cuestión planteada al principio del apartado atañe a cómo la crítica literaria y cultural ha definido hasta ahora lo «apocalíptico» y qué otros términos se han introducido al debate. Un primer examen arroja los siguientes resultados. Lois Parkinson Zamora (1994), interesada sobre todo en la relación entre historia y literatura en América Latina, considera al libro del *Apocalipsis* de Juan como un «mito que es a la vez un modelo de la conflictiva historia humana» (p. 25) cuyo tema es «la sustancia y la forma y el significado de la historia misma» (p. 32). Su análisis comparado parte de que tanto América Latina como Estados Unidos tienen una conciencia histórica de los orígenes común ya que ambos aparecieron en la mente de Europa como Nuevo Mundo¹². La especificidad de la novela apocalíptica latinoamericana, concluye Parkinson, es que «mientras que las visiones del apocalipsis en la literatura estadounidense enfocan la identidad individual, en la literatura latinoamericana se enfocan las realidades comunitarias de la identidad histórica» (p. 230). Parkinson Zamora observa también en su análisis que el libro bíblico del *Apocalipsis* es el «principio organizador y centro figurativo» (p. 14) de las narraciones que analiza. Hay, pues, en el libro de Parkinson una comprensión de lo «apocalíptico» como una visión e interpretación particular de la historia y también una calificación de «apocalípticos» a aquellos textos que guardan una relación intertextual, consciente o no, con el texto bíblico del *Apocalipsis*.

¹² Para entender las diferencias y similitudes entre ambos «Nuevos Mundos», véase Mayer, A. (1991).

¿Cuáles serían, entonces, para Parkinson los rasgos que hacen que una novela o un cuento sean «apocalípticos»? Precisamente los mismos que ella identifica como rasgos del *Apocalipsis* bíblico: la presencia del desastre, la oposición maniquea de las fuerzas históricas y sobrenaturales y la convicción de que la crisis posee un efecto purificador y de renovación radical. Estos elementos son los que en mayor o menor medida son resaltados en los artículos presentados en la revista *Altre Modernità* que gustan de etiquetar de «apocalípticos» a textos donde se identifica una clara presentación esquemática de personajes buenos y personajes malos, donde se da especial énfasis a personajes sobrenaturales como el diablo o los ángeles, o a historias situadas en escenarios críticos de extrema violencia que presagian y desencadenan el fin de algo: del mundo, de una ciudad, de una familia, de una relación, de una vida individual. Lo que queda como resultado de la lectura crítica de dichos artículos es una etiqueta inconveniente por su vaguedad que malentende lo apocalíptico al reducirlo a unos pocos rasgos que, además, no son privativos de él o, en otros casos, no son los más importantes.

Un giro conceptual aparece en la obra de Fabry y luego en Vivanco con la introducción del término «imaginarios apocalípticos» que intenta superar la etiqueta poco clara de «literatura apocalíptica»¹³. Fabry (2010) retoma la noción de «imaginario» de Maurice Godelier como: «una red de representaciones mentales alimentadas por un legado mítico, religioso y/o histórico, dotada de un valor epistemológico y axiológico» (p. 12). Así, «el mito fundacional del apocalipsis despliega un imaginario subyacente en muchas obras de la literatura hispanoamericana de los siglos XX y XXI» (p. 11). Para Fabry, lo «apocalíptico» refiere también, como en el caso de Parkinson, a la presencia del mal radical y al aumento del riesgo y la catástrofe; además, el autor no olvida enfatizar la linealidad del tiempo: la tensión entre principio y final que resalta Kermode. Sin embargo, como ya lo advierte Fabry en la «Introducción», los artículos contenidos en el libro no hacen uso del término «imaginarios apocalípticos» sino que oscilan manejando el término en una acepción restringida «cuando se evoca la relación

¹³ En las ciencias bíblicas, un esfuerzo análogo por encontrar un término mucho más certero para estudiar el género apocalíptico lo hace Collins (1998), quien opta por hablar de «imaginación apocalíptica» agrupando con esta etiqueta una serie de obras judías que promovían una comprensión semejante del mundo al mismo tiempo que servían como base para la exhortación y la consolación. Desafortunadamente, Collins no problematiza el término «imaginación» caracterizándolo como la capacidad creativa de condensar en símbolos una experiencia histórica específica. La imaginación, tal y como la entiende Collins, está más cerca de la concepción sartreana que la pondera como un ejercicio de la libertad que de la veta socio-histórica de Castoriadis que prefiere el término «imaginario». No obstante, la obra de Collins aporta valiosos elementos para el análisis de obras literarias que no aparecen ni siquiera en los artículos compilados por Fabry y Decock, hecho que refuerza la distancia y el desconocimiento mutuo que existe entre ambos campos del conocimiento y las graves consecuencias de éste.

intertextual con la Biblia» y quienes consideran lo «apocalíptico» en su acepción «banalizada de “fin de mundo”» (p. 19). Esta limitante provoca que la eficacia del concepto del «imaginario apocalíptico» propuesto por Fabry no pueda ser probada con cabalidad a lo largo del libro.

Lucero de Vivanco (2013a) ha sido quien en América Latina se ha interesado más por lo «apocalíptico» en sus múltiples acepciones. En *Historias del más acá* construye un tanto aleatoriamente su definición de «imaginarios» a partir de tres autores bastante disímiles: Durand, Castoriadis y Žižek; es decir, accede a lo imaginario desde la vía antropológica, sociológica y psicoanalítica. Esta amplitud le permite a la autora pensar lo imaginario como un término laxo, como «un campo en el que convergen distintas maneras de entender el concepto según su área específica de aplicación» (p. 16). Tal y como lo entiende Vivanco:

el énfasis de Durand y Castoriadis radica en la imaginación simbólica y el fantasma como revelador y constructor de la sociedad y del mundo, mientras que el énfasis de Žižek reside más bien en el fantasma como algo que oculta lo real. O que también construye para encubrir: lo que no *puede* decirse, en términos psicoanalíticos o éticos, no *debe* decirse, en término ideológicos y políticos (p. 19).

Dicha heterogeneidad conceptual le permite a Vivanco intuir, ya que no lo hace explícito, la existencia de al menos dos imaginarios apocalípticos en la literatura peruana: uno que ratifica el sistema, que busca reinstaurar el orden y homogeneizar la sociedad, y otro que facilita la heterogeneidad de la sociedad y motiva la transgresión de la norma. Para Vivanco el imaginario apocalíptico «llega al Perú junto con la experiencia traumática y desgarradora de la conquista y renueva constantemente su vigencia» (p. 20). Esta permanencia de larga duración¹⁴ aleja a la crítica peruana de Fabry y Decock, quienes privilegian un acercamiento de corta duración observando que «el imaginario apocalíptico está presente en tantos textos de la ficción hispanoamericana posterior a 1970 porque esta tradición parece ser la única que hace justicia a la violencia de la América Latina dictatorial y posdictatorial» (p. 16). La divergencia de conclusiones, apuntemos desde ahora, se entiende mejor si nos damos cuenta de que el corpus empleado en sendos análisis es de novelas que responden a contextos históricos distintos: el de Vivanco, a novelas producidas en Perú en un contexto de heterogeneidad cultural; mientras que el

¹⁴ Para Flores Galindo (1986), es precisamente la dolorosa fragmentación social e identitaria agudizada por la experiencia colonial la que despierta «la utopía andina», es decir: «los proyectos que pretendían [y pretenden] enfrentar esa realidad», proyectos donde, dice Galindo, «parece que existiera una predisposición natural a pensar en “larga duración» (p. 17).

análisis de Fabry y Decock comete el error de generalizar, a partir de la lectura especialmente de novelas conosureñas posdictatoriales, sus conclusiones a las obras de toda la región.

Lo «apocalíptico», según Vivanco, tiene también una dimensión intertextual de las obras con el libro del *Apocalipsis*, además de que éstas «muestran la proliferación de un imaginario que surge como epígono de un contexto surgido por sucesivas y simultáneas crisis» (p. 27). Este «imaginario apocalíptico» tiene como rasgos los ya destacados por Fabry y también por Zamora: la orientación teleológica de la estructura narrativa, la presencia de figuras mesiánicas y figuras diabólicas; sin embargo, Vivanco destaca, por razones geográficamente obvias, la recuperación e incorporación de elementos míticos andinos como el *pachacuti*.

De esta manera podemos concluir que el término «apocalíptico» se encuentra ahora reducido por la mayoría de la crítica al hecho simple de la destrucción haciendo de «apocalipsis» sinónimo de catástrofe, de ahí que una gran parte de análisis se centren en cómo aparece en las novelas algo cuya destrucción es inminente, o que está ya destruido; pueden ser espacios urbanos, rurales o, en un nivel más abstracto, identidades colectivas o individuales. Abundan también los trabajos que hacen un análisis de personajes observando cómo operan las fuerzas del bien y del mal en la trama de la novela. Enfoques distintos, aunque poco usuales, son los que estudian al narrador/personaje en su calidad de mensajero¹⁵ y mucho menores son los que, atendiendo a la advertencia de Parkinson Zamora de que existe una relación entre el fin del mundo narrado y el final de la narración, se ocupen del estudio de los cierres de los textos literarios a partir de los trabajos de Kermode y Kunz¹⁶.

La relación intertextual ya atisbada por Parkinson entre el *Apocalipsis* de Juan y las novelas latinoamericanas es retomada por Fabry y por Vivanco, aunque es desarrollada con mayor lucidez por el primero quien propone una tipología a partir de cuatro categorías: la refiguración mítica explícita, donde «el intertexto bíblico está presente de manera significativa y explícita» (p. 454); la refiguración mítica implícita, en la que «hay una referencia difusa de símbolos de raigambre apocalíptica desvinculados del mito de origen» (p. 455); la refiguración estereotipada donde «la polisemia del mito está ausente» (p. 456); y la refiguración postapocalíptica en la que «únicamente se conserva aislado un mitema truncado: el de una

¹⁵ El trabajo sobre *La virgen de los sicarios* de Fernando Díaz Ruiz es ilustrador al respecto, lo mismo que el capítulo de Vivanco dedicado al narrador en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas.

¹⁶ Véase sobre este aspecto Velasco Esquivel, L. (2013). Nos reíamos como locas, como locas, como locas... La catástrofe eufórica en *Yo era una chica moderna* de César Aira. *Altre Modernità* (9) 501-512.

catástrofe de gran magnitud» (p. 457). En esta taxonomía se vislumbran dos problemas: el primero, de alcance metodológico, consiste en querer estudiar la literatura apocalíptica sólo a través de sus relaciones intertextuales; y el segundo, conceptual, radica en no problematizar la distinción entre lo apocalíptico y lo postapocalíptico.

En síntesis, podemos afirmar que el término «imaginario apocalíptico» introducido por Fabry y por Vivanco se vislumbra, en principio, mucho más útil que el de «literatura apocalíptica» empleado comúnmente por la crítica, ya que, en vez de proponer, casi ontológicamente, un subgénero literario, como ocurre cuando hablamos de «literatura apocalíptica», al hablar de un «imaginario apocalíptico» podemos de inmediato relacionar la obra con su matriz cultural. No obstante, hay que señalar también que, tal y como Vivanco y Fabry entienden lo «apocalíptico», se percibe en ambos la carencia de un examen crítico de un término de por sí ambiguo; y aunque Vivanco es consciente de esa limitación, no se ocupa en resolverla. Aunado a ello, la aparición del término «postapocalipsis» ha introducido nuevas palabras al debate, tales como distopía y posthumanismo¹⁷, mismas que se suman a un catálogo de conceptos que, ya mezclados, suelen calificarse unos a otros, hecho que desdibuja el contenido estricto de cada uno de los términos. El siguiente capítulo tiene el objetivo, precisamente, de eliminar este escollo.

¹⁷ Sobre la distopía en la literatura latinoamericana, véase el trabajo de Reati (2006), mismo que será recuperado más adelante en la investigación.

¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE APOCALIPSIS? TÉRMINOS Y DEFINICIONES

Para una correcta comprensión de los estudios de lo apocalíptico es necesario reconocer que, aunque no fuese el primer texto de su tipo, el *Apocalipsis* de Juan, escrito hacia fines del siglo I d.

Significado etimológico de «apocalipsis»

La palabra apocalipsis proviene del griego *apokalupsis* y significa literalmente descubrir, desvelar, revelar algo que no debe ser entregado. Es la traducción del término hebreo *gala*, el cual aparece más de 100 veces en la Biblia Hebrea. El *Apocalipsis* de Juan fue el primer libro en atribuirse dicho título.

C., ha sido el punto de partida para hablar del «fin del mundo» en Occidente¹⁸. Con esta base, hay que reconocer que los estudios literarios sobre el «imaginario apocalíptico» tienen su antecedente inmediato en los estudios bíblicos, así que si queremos aclarar las confusiones terminológicas que existen hoy en los estudios literarios en torno a lo apocalíptico resulta indispensable ver cómo los

estudios bíblicos han enfrentado dicho impasse¹⁹.

En 1832 el discípulo del filósofo Schleiermacher, Friedrich Lücke publicó un estudio con el que, en palabras de Walter Schmithals (1994), «fundó y dio impulso al estudio autónomo de la apocalíptica»; además, vinculó el libro del *Apocalipsis* de Juan con textos precedentes extracanónicos aunque con un peso eminentemente cristológico, lo que, de nuevo en palabras de Schmithals, «demuestra que Lücke no logró captar la apocalíptica como fenómeno religioso autónomo» (p. 45), independiente de cualquier confesión de fe. Poco a poco, no obstante, con los trabajos de Hilgenfeld, Bousset, Johanness Weiss, Albert Schweitzer y Rudolf Otto, el estudio de la apocalíptica se ha distanciado de su raíz cristiana hasta, en algunos casos, vaciarse casi por completo de elementos religiosos.

¹⁸ Existen algunos fragmentos redactados antes que el *Apocalipsis* que pueden ser considerados apocalípticos. El principal se encuentra en el libro de *Daniel* en su capítulo 2 y en la sección que va del capítulo 7 al 12. Los especialistas encuentran en el libro de *Isaías* 24-27, en *Zacarías* 1 al 8 y en el evangelio de Marcos 13 pequeños apocalipsis. El género, fuera de la religión cristiana tiene su origen en los primeros textos zoroástricos y su consolidación se da en el pensamiento pos-exílico de los judíos.

¹⁹ En el campo de los estudios bíblicos no fue sino hasta el siglo XVIII que comenzó un estudio específico de lo apocalíptico aisándolo de la «literatura profética», etiqueta en la que habían quedado ocultos. Walter Schmithals (1994) señala que fue precisamente en el siglo XVIII cuando «los textos bíblicos comenzaron a ser explicados históricamente» (p. 44) y no sólo en términos piadosos y espiritualistas.

Hacia la segunda mitad del siglo XX se observa en los estudios apocalípticos, ya no sólo bíblicos, una preocupante ambigüedad del término: la palabra «apocalipsis» bien podía referir a un texto específico, a un grupo de textos con determinadas características, al contenido de esos textos y a los grupos sociales que propagaban esas ideas. Klaus Koch, recuperado por Rojas (2013) fue el primero en intentar aclarar el panorama estableciendo una doble distinción: con «apocalipsis» designó «a las composiciones literarias que tenían unas características comunes, mientras que llamó “apocalíptica” al grupo social que está detrás de estas obras literarias» (p. 47).

Sobre esta clasificación Paul D. Hanson distinguió en *The dawn of the apocalyptic* (1975), ya no dos sino tres categorías que constituyen el punto de partida de análisis bíblicos posteriores pero que poco o nada se han retomado en los estudios literarios y culturales: el «apocalipsis» como género literario con determinadas características, la «escatología apocalíptica» con la que el autor pretendía distinguir el pensamiento apocalíptico de otras escatologías cristianas y no cristianas no apocalípticas, y el «apocaliptismo»²⁰ que, como sintetiza Vanderkam (2001), «designa un fenómeno social» y constituye «el universo simbólico de aquellos grupos para los que la escatología apocalíptica se ha convertido en ideología» (p. 351). Apocalipsis como sustantivo, como adjetivo y como predicado.

Escatología y apocalipsis

Escatología, del griego *eschaton* que significa «lo último», se traduce comúnmente en los estudios teológicos y religiosos como «doctrina de las últimas cosas». La escatología se ocupa de tratar temas como la muerte, la resurrección, los estados intermedios entre la muerte y la resurrección y los estados finales tanto de los seres humanos como del universo en su totalidad. En este sentido ni toda la escatología es apocalíptica ni lo apocalíptico se reduce exclusivamente a lo escatológico. La escatología apocalíptica es, pues, una de muchas formas de hablar de los últimos tiempos. Existen otras como las doctrinas hinduistas del Nirvana y de la reencarnación, la doctrina cristiana sobre el Reino de Dios, o las «eras» y «ciclos» en muchas de las religiones precolombinas.

1. Apocalipsis como sustantivo

El apocalipsis como sustantivo posee dos usos importantes. El primero apunta a un género literario con rasgos específicos; mientras que el segundo, producto del primero, refiere al momento temporal-histórico descrito en los distintos apocalipsis, un tiempo que, por ahora, describiremos simplemente como «crítico». Entender el «apocalipsis» como género literario nos

²⁰ La palabra «apocaliptismo» es traducción del término en inglés *apocalypticism*, de ahí que en la bibliografía en español varíe entre apocaliptismo y apocalipticismo. Para esta investigación usaré la primera.

conduce a confrontar esta perspectiva de análisis con aquellas que conciben el apocalipsis como «mito». Para esta investigación, optaré por considerar el apocalipsis como género ya que, como advierte Collins (1998) respecto al mito, «en vista de la ambigüedad de la palabra, su uso resulta apenas útil» (p. 18)²¹. Los argumentos de J. J. Collins, quien mejor ha descrito el género del apocalipsis, parten de Alastair Fowler que, en su artículo «*The life and death of literary forms*», distingue tres fases de desarrollo de los géneros literarios: el primero abarca la producción de las muestras más tempranas del género, que después serán llamadas «fuentes»; el segundo, el desarrollo consciente del género; mientras que el tercero, es un uso casi siempre irónico y subordinado a un nuevo contexto. En el caso de las fuentes podemos afirmar que su etapa de producción no concluyó con el *Apocalipsis* de Juan a fines del siglo I d. C. sino que continuó incluso hasta el siglo II d. C., especialmente en el ámbito judío. Los apocalipsis posteriores, incluido el coránico y el de sectas de matriz cristiana como los adventistas o los testigos de Jehová constituirían la segunda fase del género, en tanto uso y desarrollo consciente de lo expuesto en el libro del *Apocalipsis*. Una tercera fase estaría representada por el apocalipsis que aparece en el Libro del Mormón, en las doctrinas de la cienciología y en los numerosos grupos o personas que, sin hacer referencia al texto bíblico, hoy día auguran el fin de los tiempos²². El caso de los apocalipsis precolombinos, si bien merece un análisis más detallado, pertenece a la segunda fase de producción ya que las versiones encontradas, o pertenecen a transcripciones hechas por frailes, o surgieron como reacción al hecho histórico de la Conquista y tienen como referente inmediato la escatología cristiana²³.

Collins sostiene que el género literario del apocalipsis puede definirse a partir de tres elementos: su cosmovisión, el lenguaje utilizado y el uso de determinados recursos narrativos. La cosmovisión de los apocalipsis, señala Collins, se caracteriza porque concibe que «la historia del

²¹ Los acercamientos al mito son variados y difíciles de sintetizar. En su extenso análisis Kirk (2006) relata que el uso de la palabra es confuso y suele ser «una mezcla de lo que, por lo demás podría llamarse cuento popular, leyenda, teología, o, también, sociología» (p. 25). Kirk, en vez de proporcionar una definición abstracta del mito, propone establecer una tipología de sus funciones. En ella, no obstante, él mismo admite que «queda una categoría no muy bien atendida por esta tipología [...], a saber, la de los mitos escatológicos» (p. 316). Esto refuerza el hecho de que el tratamiento mítico del apocalipsis ha resultado complejo y un tanto arbitrario, de ahí que haya preferido no seguir ese camino en esta investigación.

²² Al respecto, Pikaza (1999) es contundente en su afirmación de que «el *Apocalipsis* es la última obra apocalíptica fuerte del mundo occidental: lo que ha venido después son comentarios, adaptaciones; nadie ha logrado ofrecer algo nuevo en este campo» (p. 23).

²³ Aunque el tema será motivo central de los capítulos de análisis, baste por ahora referir al lector interesado la selección de textos precolombinos sobre el fin del mundo hecha por Mario Valotta (1988) bajo el título *El fin del mundo en la mitología indoamericana*.

mundo es misteriosa y la revelación debe ser transmitida desde una fuente sobrenatural, por medio de ángeles; que hay un mundo oculto de ángeles y demonios que influye directamente en el destino humano; y que ese destino será determinado definitivamente en un juicio escatológico» (p. 8). El lenguaje característico de los apocalipsis es esencialmente simbólico. Ignacio Rojas (2013) habla de una naturaleza misteriosa de las palabras donde «el misterio es el camino a recorrer entre la imagen presentada y su significado en la realidad concreta del oyente». Para descifrar el misterio, continúa Rojas, aunque el apocalipsis en ocasiones suele desvelar sus propios símbolos, el lector primordialmente es instado a discernir «cuál es el contenido de la revelación en su momento vital» (p. 107). Los apocalipsis suelen contener simbolismos zoomórficos, cromáticos, numéricos y geométricos. Finalmente, el material del apocalipsis tiende a organizarse en torno a recursos narrativos dramáticos y descriptivos bien identificados por Collins: resúmenes históricos, visiones, sueños, viajes, catástrofes naturales, batallas y juicios. Con base en estas características, Vanderkam (2001) concluye que los apocalipsis pueden ser de tres tipos:

del tipo histórico, que incluye un resumen de la historia, crisis escatológica y escatología cósmica y/o política; apocalipsis que no contienen resumen histórico pero prevén una escatología cósmica y/o política; y apocalipsis que no tienen ni resumen histórico ni transformación cósmica sino sólo escatología personal (p. 353).

2. Lo «apocalíptico»: apocalipsis como adjetivo

El uso del apocalipsis como sustantivo otorga a la categoría una función propia e independiente de otras categorías. Cuando Hanson distinguió entre los «apocalipsis» —en tanto género literario— y la «escatología apocalíptica» evidenció un desplazamiento morfológico y una transformación léxica del término que revelaba, si no un nuevo uso del mismo, sí una presencia innegable de ese uso. Lo «apocalíptico» al ser empleado como calificativo de otro sustantivo refleja una desarticulación y dispersión de los elementos de los apocalipsis (cosmovisión, lenguaje y recursos narrativos) y una reapropiación de los mismos por otros géneros literarios y discursivos. Si atendemos al razonamiento de Escobar Villegas (2000), de que «la utilización de un concepto expresa una cierta preocupación sobre la época en la cual se encuentra sumergido», las décadas de 1970 y 1980, al menos en Norteamérica, registran un aumento de este tipo de discursos, así como su popularización a través de novelas «apocalípticas» como las del dispensacionalista Hal Lindsey (*The late, great planet Earth* [1969], *The 1980's. Countdown to*

Armageddon [1981]). Ya que la producción de apocalipsis había cesado, la difusión del adjetivo «apocalíptico» resultó bastante conveniente para tratar de entender no sólo producciones discursivas sino también determinadas actitudes y comportamientos. Además, el sustantivo «apocalipsis» en vez de referirse exclusivamente a un género, se empleó para nombrar el momento histórico futuro, presente ¡o pretérito! que los apocalipsis describían. Así, se suelen considerar «apocalípticos» los productos y las obras que se realizan en situación de apocalipsis. Esto ha permitido que no sólo hablemos de libros y películas «apocalípticas», sino que también el sustantivo en este segundo uso y, por lo tanto, el adjetivo, se haya introducido en textos teóricos y filosóficos.

Por ello, podemos encontrar quienes hablan de una «cosmovisión apocalíptica» tanto en sus vertientes religiosas (judías, cristianas, musulmanes...) como en sus vertientes más secularizadas. Schmithals (1994), al caracterizar la cosmovisión apocalíptica como «una posibilidad de entender la existencia histórica, actual en todo tiempo» (p. 209), afirma que fue Marx quien secularizó la cosmovisión apocalíptica de manera radical «al sustituir el lugar de la acción de Dios por el obrar humano» (p. 199), argumento que es desarrollado con tremenda lucidez por Taubes (2010) quien señala que «la lógica dialéctica defendida por Hegel y Marx «es una lógica de la historia y subyace a la interpretación escatológica del mundo» (p. 59) y no duda en afirmar que el estilo de la apocalíptica fundado en la escasa confianza en el hombre está presente con fuerza en Marx, quien «ve en acción en la historia las fuerzas superiores, sobre las que el individuo no tiene ninguna influencia, y las viste con el ropaje mitológico de su época, como “fuerzas productivas”» (p. 58). Este polémico argumento no exento de defensores y opositores es llevado *ad absurdum* por Ignacio Padilla (2012) quien afirma que al libro del *Apocalipsis* «le debemos millones de asesinatos y no pocos suicidios» (p. 51). Más útil para entender cómo podría definirse una «cosmovisión apocalíptica» es la exposición de Žižek (2012) quien distingue tres cosmovisiones apocalípticas vigentes en nuestro tiempo: la fundamentalista cristiana, la de la Nueva Era y la tecnodigital posthumana, las cuales presenta de la siguiente manera:

Aunque todas comparten la noción básica de que la humanidad se está aproximando a un punto cero de trasmutación radical, sus respectivas ontologías difieren radicalmente: el apocalipticismo tecnodigital (cuyo principal representante es Ray Kurzweil) permanece dentro de los confines del naturalismo científico, e identifica en el nivel de la evolución de la especie humana los rasgos de su trasmutación en «poshumanos»; el apocalipticismo de la Nueva Era da a esta trasmutación un giro espiritual, interpretándola como el cambio desde un modo de «conciencia cósmica» a otro (normalmente, de la

posición mecanicista-dualista moderna a una posición de inmersión holística); finalmente, el fundamentalismo cristiano interpreta el apocalipsis en estrictos términos bíblicos, buscando (y encontrando) señales de que la batalla final entre el Cristo y el Anticristo está cercana, de que las cosas se están aproximando a un cambio crítico. (p. 346)

Además de un lenguaje apocalíptico y de cosmovisiones apocalípticas, podemos encontrar quien habla de un tono apocalíptico, de un estado de ánimo apocalíptico, de una religión apocalíptica e incluso de una corporalidad y una sexualidad apocalíptica²⁴. Jacques Derrida, en *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía* (1983), es quien defiende la idea de un «tono apocalíptico» que, al buscar seducir y conducir hacia el misterio, sitúa al portador del mensaje por encima de la multitud a la que manipula. El tono se manifiesta en el discurso, señala Derrida, al calificar el mensaje propio como más lúcido que todo lo dicho anteriormente y en el abuso de las metáforas que buscan hacer al lector/oyente sensible al presentimiento. Sin embargo, este tono apocalíptico no se encuentra solamente por la filosofía, sino que hoy día se le puede hallar en todo tipo de discursos, desde propaganda política hasta divulgación científica²⁵.

El estado de ánimo apocalíptico es ya caracterizado por Schmithals como profundamente pesimista: «no confía en la historia, rechaza la creación, divide tajantemente bien y mal y niega al hombre cualquier posibilidad de realización en la historia» (pag. 120). Contrario a Parkinson Zamora para quien el apocalipsis está impelido por un deseo histórico de transformación, Padilla argumenta que la emoción central en los apocalipsis es el miedo y que tales discursos le permiten al hombre «articular sus temores presentes y responder precariamente a sus mayores dudas existenciales» (p. 36). El pesimismo y el miedo se conjugan en la obra de Umberto Eco (1964), *Apocalípticos e integrados*, quien también ha contribuido a caracterizar este estado de ánimo

²⁴ Sobre la sexualidad y la corporalidad apocalípticas, véase el libro de Tina Pippin (1999) *Apocalyptic bodies* y el artículo de Richard Dellamora «Queer apocalypse» en el volumen editado por él mismo *Postmodern apocalypse* (1995).

²⁵ Considérese el lenguaje de muchos ecologistas, por ejemplo la historia de la deforestación hecha por Robert Pogue (1993) en *Forests: the shadow of civilization*; así como muchos de los análisis de Paul Virilio, en especial *Ciudad pánico* (2007). En el discurso político, este fragmento de un discurso de Alejandro Toledo quien encabezó en el año 2000 el movimiento «Perú Posible» para luchar contra la ilegitimidad de la tercera elección de Alberto Fujimori, es esclarecedor: «Pachakutiq ¡vive! ¡vive! Yo no tengo vergüenza de ser un cholo terco. La fuerza de nuestro Pachakutiq me guía, hace 50 años salí de mi pueblito con una nueva esperanza como ustedes, hoy les hablo no como doctor de la University de los EE. UU., sino como su hijo, convertido en un new Pachakutiq. De corazón les digo; yo sé la vida del pobre, de cuánto sufre, y cuántas veces ha llorado en silencio. Y como descendiente de los incas declaro la guerra mortal a nuestros opresores, mírense, nos ha insultado, se ha adueñado de nuestra casa y nos ha llevado a la somnolencia total, y hoy como descendiente de Pachakutiq no dejaremos humillarnos, no permitiremos que un chino cochino tome el poder. Esta mascaypacha sagrada en mi cabeza, es testigo de este día trascendental, padre, madre, hijo, hija, pueblo de mis entrañas, convoco al Perú profundo en nombre de Pachakutiq a la gran marcha de los cuatro suyos» (Giménez Micó en Vivanco, 2012, p. 104).

como reticente al cambio y aferrado a las viejas formas culturales. El semiólogo italiano explica que, para algunos, la cultura de masas constituye «el signo de una caída irrecuperable ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción), no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis» (p. 28). Este estado de ánimo apocalíptico es el que han rebatido los biblistas latinoamericanos liberacionistas al enfatizar la dimensión esperanzadora del *Apocalipsis* y su potencial revolucionario.

Mesianismo y apocalipsis

La escatología hebrea entiende por mesianismo «la espera o esperanza del Mesías; y, por extensión, toda esperanza de una liberación o de una salvación, por parte de una nación o de un pueblo» (Zaballa, p. 617). Esta figura redentora que liberará de la opresión a su pueblo está ya presente desde la cosmovisión zoroástrica en el *Saoshyant*, quien daría inmortalidad a los justos. En el *Apocalipsis* de Juan el mesías está presente en la persona de Jesucristo.

Finalmente, Harold Bloom ha sido quien, allende las diferencias confesionales y doctrinales, ha caracterizado como apocalíptica lo que él denomina la «religión americana» en los libros *La religión americana* (2009) y *Presagios del milenio* (1997) señalando que no existe en el mundo otra sociedad más apocalíptica que la estadounidense y que es a partir de ella que lo apocalíptico se ha propagado por el resto del mundo.

3. Apocaliptismos: apocalipsis como predicado

Cuando un imaginario apocalíptico cristaliza en un movimiento social o en un levantamiento armado, estamos en presencia de aquello que Hanson definió como apocaliptismo: el apocalipsis como acción y como ideología. Hombres y mujeres que ejecutan el apocalipsis —claramente no en el sentido de género literario sino en el sentido de transformación histórica—, en vez de esperarlo pasivamente como lo sugerían los apocalipsis judíos —ahora sí, en tanto textos escritos. Precisamente, las relecturas del *Apocalipsis* de Juan han motivado en numerosos grupos la resistencia ante el grupo dominante. Norman Cohn (1981) ha sido quien mejor ha analizado la naturaleza de estos grupos a los que definió como milenaristas. Para Cohn, durante los siglos XI al XVI, los movimientos milenaristas luchan por una salvación que entienden básicamente en los siguientes términos: colectiva, terrenal, inminente, total y milagrosa. En sus conclusiones, Cohn amplía en extremo la acepción de milenarismo argumentado que éste ha sido vaciado de su contenido religioso y puede ser detectado en las sociedades modernas tanto con fines destructivos, por ejemplo en el nazismo, como con fines combativos, tal es el caso de algunas revoluciones izquierdistas. Incluso, señala Cohn, hay una veta milenarista, en su forma de

anarquismo místico, que persigue la emancipación total del individuo respecto a la sociedad «que algunos tratan de realizar con la ayuda de drogas psicodélicas» (p. 287).

El milenio en *Apocalipsis*

El milenio aparece en el capítulo 20 del libro de *Apocalipsis* como un período donde Satanás es encadenado y comienza el reinado de Cristo y los santos por mil años. Después de esto el demonio vuelve a ser liberado para su derrota definitiva. Este reinado de los justos es el que ha dado origen a la doctrina milenarista en sus versiones religiosas y secularizadas. En los estudios religiosos y teológicos se utiliza el término quiliastro o quiliastas (del gr. *khillioi* que significa mil años).

En América Latina, rebeliones indígenas como la del *Taki Onqoy* (1565-1570) en la zona andina de Huamanga²⁶, la de la Pimería alta (1571) en la región de Sonora²⁷, el levantamiento de Tupac Amaru (1780) en el Perú²⁸, la guerra de Canudos (1896-1897) en Brasil, la guerrilla de Sendero Luminoso en Perú o movimientos de naturaleza más amorfa como el Ejército de Dios en Chiapas pueden ser considerados apocaliptistas o milenaristas en el sentido que da Cohn al término,

aunque la proliferación de este tipo de movimientos sociales en la actualidad hace necesaria también una reflexión crítica más aguda sobre el uso de las etiquetas. No será esta investigación lugar para ello. Además de que, para este análisis, el término apocaliptismo será el menos empleado ya que, si bien puede haber movimientos apocaliptistas representados en las novelas como ocurre en *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, es completamente equivocado afirmar que una novela sea apocaliptista o milenarista²⁹.

4. Las preposiciones del apocalipsis

²⁶ El *Taki Onqoy* estuvo liderado por Juan Chocne, cacique cristianizado de repartimiento de Laramati. La promesa central por la que se inició la lucha fue la erradicación de la mita y el aniquilamiento total de los españoles. Seguramente por ello, los indígenas vieron en las pestes y epidemias una advertencia de sus dioses para volver imperativamente a sus cultos y abandonar por completo la religión cristiana. La rebelión, no obstante, fue derrotada en 1570.

²⁷ Estos levantamientos fueron encabezados por Luis de Sáric, un miembro del clero bajo que garantizó a los indígenas la destrucción de los españoles y quien se encargó de esparcir entre la población los rumores del fin del mundo. Su proyecto apocalíptico duró muy poco ya que en las primeras batallas Sáric se reveló incapaz de resucitar los cuerpos de los asesinados en combate.

²⁸ Tupac Amaru comenzó a luchar por la unión entre criollos, mestizos e indios. Hacia el final de su vida llegó a considerarse “enviado de Dios” y “nuevo Rey” pero nunca se apartó de su creencia católica ni de la autoridad que ésta representaba en el Nuevo Mundo.

²⁹ Dicha confusión está presente en la tesis presentada por Mario Quiñonez, *Mantra de Rodrigo Fresán. Un ejemplo de milenarismo latinoamericano contemporáneo*, trabajo que, al no considerar los imaginarios apocalípticos, emplea indiscriminadamente los términos apocalipsis, milenarismo y fin del mundo.

Hacia el final del segundo milenio, en el campo de los estudios culturales, en especial dentro de las universidades norteamericanas, dos nuevos términos aparecieron en el debate. Además de los variados y nuevos usos que se le dieron al apocalipsis como adjetivo, Lee Quinby y James Berger decidieron emplear dos preposiciones distintas: Quinby introdujo el término «anti-apocalipsis» mientras que Heffernan y Berger hicieron lo propio con el «post-apocalipsis», categoría que ya ha tenido sus repercusiones en América Latina. Por si fuera poco, Julio Ortega decidió engrosar el glosario con una nueva preposición: el «contra-apocalipsis» intentando así capturar la especificidad del «apocalipsis» en la novela latinoamericana.

El libro que funge como punto de partida para los nuevos usos del término y las nuevas propuestas es la colección de artículos editada por Richard Dellamora³⁰ (1995), *Postmodern apocalypse. Theory an cultural practice at the End*. En ella, Dellamora parte de que la Segunda Guerra Mundial significó un momento de ruptura que acabó con los principios y aspiraciones asociadas a una tradición euro-norteamericana. Luego, sin dudarle ni un poco, se inscribe de inmediato a la propuesta lyotardiana del fin de los grandes relatos: «la necesidad de pensar el futuro no en términos de un *telos* universal desacreditado sino como el principio de una infinidad de fines heterogéneos» (p. 3). De esta manera, Dellamora sienta las pautas hermenéuticas para lo que tanto Berger como Heffernan denominarán más tarde post-apocalipsis. En el mismo año, la también profesora de estudios culturales Lee Quinby publicó su libro *Anti-apocalypse: Exercises in genealogical criticism* (1994) que transita una idea propuesta por Dellamora: el uso que determinados grupos hacen del discurso apocalíptico para implementar condiciones que favorezcan nuevas catástrofes o hagan olvidar las anteriores. Para Quinby, este tipo de discursos es necesario resistirlos con el escepticismo: ser anti-apocalípticos; ya que, al «atribuir el fin a una fuerza más grande que la humanidad y llamar a la acción en nombre de una causa suprema (metafísica o política) en pos de una nueva era» (p. 89), los discursos apocalípticos suelen desencadenar totalitarismos y absolutismos. Su análisis, ella lo admite, parte fundamentalmente de Foucault y Baudrillard, autores que también serán indispensables para entender a Heffernan y a Ortega.

En 1995, Berger publicó *After the end. Representations of post-apocalypse* donde explica de manera mucho más sistematizada qué es el post-apocalipsis, término que Heffernan ya había

³⁰ Richard Dellamora es actualmente profesor de estudios culturales y de crítica literaria en Ontario, Canadá. En 1994 publicó uno de sus libros principales *Apocalyptic overtures: sexual politics and the sense of an ending*.

atisbado en “*Can the apocalypse be post?*”, artículo publicado en el libro de Dellamora. Para Berger, ver el mundo como post-apocalíptico implica reconocer «sus catástrofes formativas, sus síntomas e identificar las ideologías que intentan esconder los daños y las repeticiones de las mimas» pero al mismo tiempo es «reconocer y crear las narrativas que trabajan a través de esos síntomas y regresar a los momentos apocalípticos que no sólo traumatizan sino también revelan» (p. 219).

Tanto Dellamora, como Quinby, Berger y Heffernan parten de la suposición baudrillardiana de que el fin ya ha ocurrido. Berger señala que una mirada post-apocalíptica de la cultura es aquella que concibe y representa determinados eventos históricos como apocalípticos, como «fines del mundo» donde, paradójicamente, el fin tiene y no tiene lugar. Estos eventos históricos —el Holocausto y la bomba nuclear serían los apocalipsis por antonomasia— no sólo son apocalípticos sino que son traumáticos, de allí que el tratamiento de sus síntomas y de sus consecuencias sea necesario para aprender a vivir después de ellos. Este escenario, dirá Berger, está lleno de memorias movedizas y cambiantes, objetos rotos que el cataclismo ha dispersado. Ello le permite a Berger argumentar a su favor remarcando que una mirada post-apocalíptica es más útil para entender las crisis modernas ya que atiende más a la historia que a la profecía, al pasado que a un idealizado porvenir. El hecho apocalíptico pervive en los sujetos que han nacido «después del fin» y en aquellos que lo han sobrevivido de múltiples maneras. Sus usos son variados y están ideológicamente determinados. Así lo constatará en el período reaganista (1981-1989), el cual critica también Quinby, que se construirá, según Berger, a partir de un proyecto político que combinó «optimismo con paranoia, nostalgia con fantasía milenarista y fundamentalismo con consumismo en maneras que consistentemente referían al pasado traumático/apocalíptico al mismo tiempo que lo negaban» (p. XVII)³¹.

³¹ Tras la caída del muro de Berlín en 1989 —otro acontecimiento histórico que fue interpretado como fin— Francis Fukuyama publicó su controversial libro *El fin de la historia y el último hombre* (1992) donde coloca al estado norteamericano como rector y garante del nuevo orden mundial. Este período, no lo llama así Fukuyama, bien puede ser catalogado como posmilenialismo secularizado, teniendo en cuenta que los posmilenialistas, dentro de la interpretación bíblica sostienen que el milenio —el reinado de los justos en la tierra— será un período que la iglesia obtendrá a partir de sus esfuerzos. Una vez logrado, Cristo volverá para reinar definitivamente. En la versión secularizada propuesta por Fukuyama, ya no se trata de la iglesia ni de Cristo sino de Estados Unidos y el proyecto liberal-democrático. El libro recibió y sigue recibiendo numerosas críticas. Una de las principales fue la de Perry Anderson (1996). La visión de Fukuyama tampoco fue bien recibida en América Latina. Helio Gallardo (1990), por ejemplo, señala que, bajo la presunción del «fin de la historia», «la limitación propia de los latinoamericanos es que, por serlo, no podemos determinar la marcha del mundo. Podemos, sí, adaptarnos ventajosamente a ella. Pero la marcha del mundo se define en otras capitales. Podrá no gustarnos esta realidad del mundo —¿a quién le gusta ser periférico? —, pero no está en nuestras manos modificarla» (p. 8). No obstante, este posmilenialismo secularizado de

Theresa Heffernan, por su parte, llevará el término post-apocalíptico en una dirección distinta. En su libro *Post-apocalyptic culture. Modernism, postmodernism and the twentieth century novel* (2008), intenta distanciarse por completo de Berger cuando afirma que «si para Berger, todos los apocalipsis están atravesados por el post-apocalipsis, este libro sugiere que el sentido del post-apocalipsis en el siglo XX es totalmente distinto al del apocalipsis (p. 6). Su argumento se inclina hacia las novelas, especialmente, cuando reconoce que «el sentido de un final, implícito en las narrativas de la modernidad, ya no es viable por muchas razones» (p. 7). Esto, dirá Heffernan, implica cierto estado de ánimo: ya no es posible pensar ni imaginar una redención futura sino solamente la permanencia del desastre y el agotamiento de las grandes narrativas modernas/apocalípticas: la Historia, la Nación y el Hombre. Dicha postura, que fundamenta en los trabajos de Derrida y Paul de Man, tiene mucho de posmoderna y lyotardiana, ya que, concluirá la autora, a pesar de que el post-apocalipsis «resiste los finales absolutos, sean reales o imaginados, mantiene vivas infinitas direcciones y posibilidades» (p. 14). El mayor aporte de Heffernan, dada su cercanía cronológica, es el reconocimiento que hace de que la cultura postapocalíptica, dominante en la última parte del siglo XX, parece haber mostrado sus limitaciones en el siglo XXI en el que «los escenarios apocalípticos, religiosos y seculares, de desastre y renacimiento» (p. 25) han resucitado.

No muy alejada de Quinby y de Heffernan, resulta la noción de «contra-apocalipsis», propuesta por Julio Ortega (2010), que remarca que todo discurso apocalíptico crítico pone en crisis «la idea del fin como promesa del recomienzo» (p. 53). Para el peruano, el horizonte de lectura latinoamericano ha hecho del *Apocalipsis* un contra-apocalipsis que «subvierte las fases de la globalidad moderna» y reconstruye alternativas «a la lógica dominante de las articulaciones predicativas y normativas» (p. 55). No se trata ya, en América Latina, de una promesa de salvación definitiva como lo esperan los apocaliptistas sino, concluye Ortega, de «una tragedia colectiva que revela los límites de lo moderno, su disputa entre fuerzas contrarias de poder desigual» (p. 64). La del contra-apocalipsis, lo mismo que la del post-apocalipsis, es también una lucha contra el olvido, contra un sistema que niega la memoria y descarta el malestar pregonando

Fukuyama ha tenido sus continuadores en las más variadas áreas de análisis: Jeremy Rifkin con *El fin del trabajo* (1997), Sam Harris con *El fin de la fe* (2004), el segundo libro de Fukuyama al respecto: *El fin del hombre: consecuencias de la revolución biotecnológica* (2002) y recientemente Moises Naim con *El fin del poder* (2014). Aún la obra de Arthur C. Danto *Después del final del arte* (1997) bien puede entrar en esta línea.

jubilosamente el fin de la historia. Para oponerse a esto es que sobreviven y regresan los fantasmas del pasado.

Precisamente la memoria es el eje de la recuperación que hace Vivanco del término post-apocalipsis, ella sí siguiendo confesadamente a Berger. En su libro *Historias del más acá* (2013a) la crítica peruana estableció que los imaginarios apocalípticos en Perú sólo podían utilizarse con plena seguridad para las novelas escritas hasta antes de 1990. Después, se trataba de otra cosa: del post-apocalipsis. En un artículo posterior, Vivanco (2013b) explicita su definición del término partiendo, igual que los críticos norteamericanos, de la identificación e interpretación de un hecho histórico como apocalipsis. Este hecho, concretamente, es el cruento y largo enfrentamiento entre Sendero Luminoso y el Estado peruano: «veinte años de violencia extrema que dejó cerca de 70.000 muertos sobre un territorio moral, social, económica y políticamente devastado» (p. 136) Para Vivanco, la literatura escrita en el período de 1980 a 2000 se concentra en «describir la dimensión catastrófica del evento histórico al que hacen referencia y los discursos que se levantan al respecto», mientras que en la literatura escrita después del año 2000 «se instala un nuevo eje de debate: los problemas relacionados con la elaboración de la memoria, la verdad, el perdón, la reconciliación, la justicia; así como también la cara más oscura de estos: la elaboración del olvido (sin justicia ni reparación previas) con sus estrategias de negación, silencio, borramiento, oclusión, exculpación» (p. 137). Con esta descripción nos sentimos en un escenario similar al descrito por Quinby y Berger durante el período reaganista. No obstante, Vivanco irá más allá de Berger al señalar que la literatura post-apocalíptica en Perú no sólo lidia con el problema de la memoria, sino que se inscribe en el marco de la globalización, lo que provoca dos fenómenos. Primero, que:

las narraciones tomen forma en géneros de masas o en mensajes pre-codificados, para asumir más fácilmente el caos y la ausencia de significado que supone todo relato situado después del fin. Pero también para explicar o hacer más legible y comprensible para un circuito editorial internacional y para un hipotético lector globalizado la naturaleza y condición de los fenómenos vividos en el Perú (p. 139).

A esta doble función comunicativa, Vivanco añade un tercer rasgo, apuntado ya por Berger y por los teóricos de la post-memoria, debate no muy alejado de la dicotomía apocalipsis/post-apocalipsis: el hecho de que «los que sufrieron en carne propia la violencia no son los mismos que hoy en día construyen los relatos» (p. 140). Esta dislocación del lugar de enunciación que, según Vivanco, distingue a la literatura apocalíptica de la post-apocalíptica, es deconstruida por Beatriz Sarlo (2005) en su crítica a la posmemoria. Para Sarlo, la afirmación de Young y Hirsch

de que lo que distingue a la post-memoria de la memoria es el carácter mediado de los recuerdos es realmente un falso problema ya que, afirma Sarlo, toda experiencia del pasado es vicaria: un artificio discursivo. La conclusión de la teórica argentina no da lugar a más: no hay tal posmemoria, sino formas de la memoria que pueden ser atribuidas a una división sencilla entre los que vivieron los hechos y sus hijos.

En este sentido, la «inflación teórica» que Sarlo diagnostica en torno al problema de la posmemoria se aplica con contundencia a la proliferación de términos en torno al apocalipsis hasta aquí esbozada, incluidos estos últimos: el anti-apocalipsis, el post-apocalipsis y el contra-apocalipsis. Dicha inflación ha generado inconsistencia en los análisis de la crítica literaria al mismo tiempo que ha hecho cada vez más difícil acotar los objetos/sujetos de estudio, así como la realizar una exploración teórica tanto de los apocalipsis, como de lo apocalíptico y de los apocaliptismos. De ahí que el término «imaginario apocalíptico» resulta, como veremos a continuación, un hilo que bien puede conducirnos a través de este laberinto de etiquetas, conceptos y significados.

5. Los «imaginarios apocalípticos»

a. *Pautas para definir un imaginario*

El estudio de los imaginarios apocalípticos en la literatura latinoamericana, si bien es un tema de reciente exploración, se inserta en el campo mayor de estudios del imaginario que cobra auge a partir del libro de Georges Duby *Los tres órdenes o el imaginario del feudalismo*, publicado en francés en 1978. Para Escobar Villegas (2000), quien mejor ha rastreado la genealogía del término en la academia francesa, la historia del «lo imaginario» no debe remontarse hasta tiempos platónicos y aristotélicos³² sino que tiene su inicio formal y desarrollo en el siglo XX cuando se desplaza el uso de «imaginario» como adjetivo —además con carga peyorativa— a una función sustantiva. Este desplazamiento de sentido corresponde, observa Villegas, a una transformación en la civilización y en la cultura que, sintetiza, está ligada a una progresiva desilusión y desconfianza en la razón y en la «realidad», antagonistas durante el siglo XIX de lo imaginario y de la imaginación cuyo campo de exploración era considerado «lo falso». Así, en

³² Aracena (2015), por ejemplo, sostiene que el término tiene sus orígenes en Platón y Aristóteles; sin embargo, omite señalar si en los filósofos griegos el término aparece como adjetivo o sustantivo además de que no distingue entre «imaginación» e «imaginario».

1880 el Diccionario de Paul-Emile Littré define un imaginario como un adjetivo que califica personas y objetos que no son reales, así como a los números imaginarios en el área matemática (no hay que olvidar que el matemático Leonard Euler también usó el calificativo en 1777 de modo despectivo).

De un uso adjetivo, el término se desplaza a un uso sustantivo primero en el campo de las artes y la literatura gracias, en gran manera, al influjo surrealista que sitúa «lo imaginario», en tanto producto de la imaginación, como una parte significativa de lo real. La categoría ha tenido su propio desarrollo en los estudios literarios, como lo consigna Chelebourg (2000) quien señala que «la exploración del imaginario corresponde a la investigación de determinaciones colectiva e individuales presentes en la elección y agrupación de las imágenes [poéticas]» (p. 7). La trayectoria del libro de Chelebourg va de Jung a Lacan, pasando por Bachelard y Durand, a fin de recopilar herramientas teóricas y metodológicas que le permitan al crítico literario aproximarse a la forma en la que el imaginario se despliega en el lenguaje literario. Chelebourg considera que la función primordial del «imaginario» es «elaborar imágenes en vista de producir en el lector un efecto determinado» (p. 19). Aunque metodológicamente ilustrativo, el trabajo de Chelebourg conceptualmente tiene una gran limitante y ésta es que tiende a confundir «imaginación», «imaginario» e «imagen» ya que su aproximación al término proviene más de la corriente filosófica que de la sociológica o historiográfica. Escobar Villegas diagnostica bien esta dolencia de la crítica literaria cuando explica que su trabajo se basa en el reconocimiento de la imagen como elemento esencial de lo imaginario, aislando el imaginario del individuo creador de su entramado social.

El estudio de lo imaginario ha resultado fructífero también en otros campos. En el terreno filosófico la obra de Sartre constituye el punto de arranque al definir la imaginación como una facultad de la conciencia que, sin embargo, puede resultar engañosa. En la misma línea, Escobar Villegas coloca a Bachelard quien exalta lo imaginario como paralelo de la razón y acaba confundiéndolo con la imaginación. La veta filosófica ha persistido a través de autores como Durand, Jung, Lacan, Wunenberg e incluso Roger Caillois. Todos ellos han proporcionado elementos nuevos para el análisis que no dejan de ser útiles pero, según Escobar, fallan al considerar «lo imaginario» como algo universal, transhistórico, global y bastante rígido. Una excepción parece ser Wunenberg, quien admite que lo imaginario son conjuntos que se

estructuran, transforman e interactúan, pero continúa utilizando el término en singular: «lo imaginario».

Es en el terreno sociológico e historiográfico donde el término adquiere su forma más compleja pluralizándose. En la sociología el antecedente más claro son las «representaciones colectivas» de Durkheim quien, resume Escobar, advierte que «lo que conocemos de las sociedades no es la realidad sino las representaciones de las realidades». Estas representaciones son siempre colectivas, característica que será crucial para el análisis que hará Castoriadis del término y, posteriormente, para Duby, Baczko, Lefort, Edgar Morin, Bordieu y Moscovici. Una aportación fundamental de la vertiente sociológica es que «lo imaginario» cumple una función fundadora en las sociedades y contribuye a sustentar y reproducir las condiciones de dominación, como lo demuestra la definición dada por Duby de los imaginarios como «conjuntos de ideas e imágenes que sirven de relevo y apoyo a las otras formas ideológicas de las sociedades tales como los mitos políticos fundadores de las instituciones de poder» (cit. en Escobar, p. 65). Pero ésta no es su única función ya que, añade Baczko, los imaginarios proporcionan las ideas-imágenes «a través de las cuales las sociedades se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder y elaboran modelos formadores para sus miembros» (cit. en Escobar, p. 67).

La genealogía de «los imaginarios» en Escobar Villegas halla su punto culmen en el trabajo de los historiadores que ya habían ensayado un término semejante en la noción de mentalidades que, no obstante la enorme aceptación y profusión que ha tenido, se muestra mucho más resistente al cambio y carece del dinamismo de los imaginarios. Finalmente, Escobar lanza una definición poco corta que intenta ser una suma de todas las vertientes y bien sirve de punto de partida para esta investigación: Propongo, con Escobar, entender los imaginarios como:

«conjunto real y complejo de imágenes mentales, independientes de los criterios científicos de verdad y producidos en una sociedad a partir de herencias, creaciones y transferencias relativamente conscientes; conjunto que funciona de diversas maneras en una época determinada y que se transforma en una multiplicidad de ritmos. Conjunto de imágenes mentales que se sirve de producciones estéticas, literarias y morales, pero también políticas, científicas y de formas de memoria colectiva y de prácticas sociales para sobrevivir y ser transmitido» (p. 113)

La definición de Escobar permite resaltar los siguientes rasgos:

- Un imaginario es resultado de varios elementos que se relacionan de forma multidireccional.
- Un imaginario interviene en el comportamiento y en la sensibilidad de los individuos que conforman un grupo social.

- Un imaginario es un conjunto de imágenes mentales que son válidas en sí mismas, producidas, históricas y que son el resultado de la interacción de un grupo social con su entorno y con otros grupos sociales.
- Un imaginario no cumple siempre la misma función: puede justificar un orden social o ponerlo en cuestión.
- Un imaginario existe en una época determinada y está en constante transformación.
- Un imaginario se difunde y se propaga de un grupo social a otro.

b. *¿Imaginarios... apocalípticos? Adjetivando el término*

Si queremos responder qué hace que un imaginario sea «apocalíptico», tenemos que hacer antes una breve consideración sobre el trabajo de Bertrand Gervais en su libro *L'imaginaire de la fin. Temps, mot et signs*. El estudio de Gervais (2009) se centra en el imaginario occidental contemporáneo al que describe como «lleno del pensamiento del fin». Este imaginario no es nuevo ni espontáneo, pero sí tiene en la actualidad una naturaleza menos homogénea ya que se difunde y propaga desde distintos lugares y se alimenta de distintos discursos: desde avances científicos hasta catástrofes médicas, ecológicas e hipótesis físicas sobre la entropía del universo, así como de un resurgimiento de sectas religiosas que son vigorosas portadoras de un mensaje «apocalíptico». Gervais no lo señala, pero a estos discursos es posible añadir hoy textos filosóficos, esotéricos, cinematográficos, literarios y políticos.

Pero ¿cuáles son los rasgos de este imaginario del fin? Principalmente tres: el presente es visto como signo del porvenir, el futuro como lugar de sanción y retribución y el mundo es aprehendido como portador de signos. Estos rasgos revelan de inmediato que para Gervais el imaginario del fin necesita de un tipo particular de sujeto o de grupo social que desempeña una tarea esencialmente semiótica donde todo acontecimiento se vuelve legible y es alegorizado para hacerlo coincidir con una lectura literal y poco crítica de los textos, en su mayoría religiosos, que nutren dicho imaginario. Sin embargo, Gervais no abunda mucho en la problematización del concepto «imaginario» y cae en la identificación inmediata del «fin» con lo «apocalíptico». Es necesario una sutil distinción al respecto, distinción que resulta muy similar a la hecha ya entre «escatología» y apocalipsis: puede haber muchos «imaginarios del fin» pero no todos serán

imaginarios «apocalípticos». La línea que separa ambos sigue siendo muy delgada pero hay que ser conscientes de ella.

¿Cómo definir, pues, un «imaginario apocalíptico»? Para Castoriadis (1997), los imaginarios cumplen en las sociedades no sólo una función fundadora, sino que también sustentan cualquier forma de vida social y, luego, de toda institución. Gracias a ellos, además, el individuo obtiene un sentido para su vida y para su muerte, ya que los imaginarios «crean un mundo propio para la sociedad considerada, son en realidad ese mundo: conforman la psique de los individuos» (p. 9). Los imaginarios del fin, en este sentido, son aquellos mediante los cuales los individuos de un grupo social determinado se posicionan, primero, ante la muerte³³ y a partir de ahí orientan sus actitudes hacia la vida. Castoriadis (1983) sintetiza el proceso de la siguiente manera:

La sociedad debe definir su «identidad», su articulación, el mundo, sus relaciones con él y con los objetos que contiene, sus necesidades y sus deseos. Sin la «respuesta» a estas «preguntas», sin estas «definiciones», no hay mundo humano, ni sociedad, ni cultura —pues todo se quedaría en caos indiferenciado. El papel de las significaciones imaginarias es proporcionar a estas preguntas una respuesta, respuesta que, con toda evidencia, ni la «realidad» ni la «racionalidad» pueden proporcionar [...]. Es en el *hacer* de cada colectividad donde aparece como sentido encarnado la respuesta a estas preguntas (p. 255).

Los imaginarios apocalípticos no sólo privilegian el fin en sus imágenes mentales —también abrevan de imaginarios del «riesgo»³⁴, sino que caracterizan ese fin de una manera específica:

- Los imaginarios apocalípticos tienen una temporalidad lineal donde la historia se precipita hacia un fin que es inminente.
- La historia presenta un «principio de legibilidad»; es decir, posee signos que solamente un grupo social determinado o un individuo determinado, a veces de naturaleza mesiánica, es capaz de interpretar.

³³ Para Durand, el imaginario, al interactuar con las pulsiones del sujeto, tiende a significar la victoria del ser sobre su destino fatal.

³⁴ Para Beck (1998), en la modernidad desarrollada aparece un nuevo destino adscriptivo de peligro, del que no podemos escapar» (p. 12). Estos peligros, añadirá, se convierten «en polizones del consumo normal» (p. 13). Una síntesis de lo que Beck entiende por la sociedad de riesgo es la que sigue: «Las reglas cotidianas de la vida son puestas del revés. Los mercados se hunden. Domina la carencia en la sobreabundancia. Se desencadenan riadas de pretensiones. Los sistemas jurídicos no captan los hechos. Las preguntas más evidentes cosechan encogimientos de hombros. Los tratamientos médicos fracasan. Los edificios científicos de racionalidad se vienen abajo. Los gobiernos tiemblan. Los votantes indecisos huyen. Y todo esto sin que las consecuencias que sufren los seres humanos tuvieran algo que ver con sus acciones, sus daños con sus obras, y mientras que para nuestros sentidos la realidad no cambia en absoluto» (pp. 15-16). Los imaginarios del riesgo pueden parecerse mucho a los imaginarios del fin tanto en su representación de la historia como en incluir emociones como el miedo o el sentimiento de fragilidad, pero los imaginarios del riesgo no incluyen en sí mismos la idea del fin.

- El presente es percibido como el momento más próximo a una transformación radical.
- El espacio es representado como un escenario en riesgo: amenazado, hostil, inestable, incapaz de contener el tiempo del fin.
- Las fuentes de los imaginarios apocalípticos son diversas: avances científicos y tecnológicos, crisis políticas y económicas, catástrofes naturales, discursos mesiánicos y otros apocalipsis.
- Los imaginarios apocalípticos intervienen en el comportamiento y en las emociones del grupo social.
- Los imaginarios apocalípticos suelen incluir sueños, visiones de seres extraordinarios, juicios escatológicos y batallas definitivas.
- Los imaginarios apocalípticos se expresan por medio de símbolos zoomórficos, cromáticos, numéricos y geométricos.
- Los imaginarios apocalípticos varían dependiendo del grupo social, el cual se sitúa siempre en un momento histórico específico y responde a determinadas restricciones externas: el hábitat que lo rodea, las limitaciones biológicas de las personas que lo conforman y las normas de sus instituciones sociales.
- Los imaginarios apocalípticos pueden justificar un orden social o ponerlo en cuestión.

c. *¿Un término conveniente?*

La profusión de términos alrededor del apocalipsis nos conduce a valorar la conveniencia y pertinencia de «los imaginarios apocalípticos» en relación al post-apocalipsis, el anti-apocalipsis y el contra-apocalipsis.

En primer lugar, el fuerte componente histórico que para los teóricos culturales norteamericanos tiene el uso de estos nuevos términos está ya presente, y con bastante peso, en la noción de «imaginarios» ya que éstos son constantemente producidos y reproducidos en un contexto histórico-social específico, mismo que los condiciona geográfica y cronológicamente. Los «imaginarios apocalípticos», entonces, como ya lo había intuido Parkinson Zamora, responden siempre a un momento histórico y se conforman con base en él, no sólo en su actualidad sino también en su pasado (herencias, acontecimientos) y en sus posibilidades futuras.

En segundo lugar, los términos post-apocalipsis, anti-apocalipsis y contra-apocalipsis conllevan los usos ideológicos que determinados grupos hacen de su interpretación de la historia. Ese uso, cuando es oficial, suele orientarse a la negación, la distorsión y el olvido. Quinby sugiere que estos proyectos deben ser combatidos con escepticismo; sin embargo, Ortega apunta que en América Latina éstos han sido combatidos empleando el mismo *Apocalipsis*, ejerciendo un uso contra-apocalíptico de resistencia. Este antagonismo aparece representado en el hecho de que no sólo existe un imaginario apocalíptico y éste no siempre cumple la misma función. El contra-apocalipsis y el post-apocalipsis no son sino imaginarios apocalípticos de grupos sociales no dominantes que combaten al imaginario apocalíptico que enarbola un grupo social dominante.

Finalmente, la remisión del post-apocalipsis a la noción de trauma sostiene que la lucha entre los distintos imaginarios apocalípticos es también un combate por el pasado y por la memoria, lucha condicionada siempre por afectos y estrategias. Los imaginarios tienen precisamente entre sus fuentes a la memoria colectiva y, en un despliegue hermenéutico, podemos afirmar que responden a determinados traumas del pasado.

d. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura*

Señalar cómo los «imaginarios apocalípticos» se expresan en un texto literario requiere partir del hecho de que, como afirma Chelebourg, todo texto literario registra el imaginario del individuo creador. En ese sentido, es complementario el señalamiento de Escobar Villegas de que el imaginario de un individuo abre siempre una vía para pensar el grupo social al que pertenece, así como su momento histórico. Chelebourg propone que cuando el imaginario se articula con el lenguaje en el texto literario, surge la poética; de ahí que un análisis del imaginario en una obra literaria sea un análisis de su poética atendiendo a dos preguntas fundamentales: ¿cómo está escrita la obra? y ¿por qué se escribió de esa forma? Chelebourg opta por una metodología junguiana y lacaniana que le permite buscar en el texto las huellas del proceso creativo. No es ése el camino de esta investigación, al menos no de esa forma; más bien, este análisis tiene como punto de partida el hecho de que hay imaginarios presentes al interior de las novelas de ahí que la tarea central sea analizar cómo estos se producen, se despliegan e interactúan dentro de lo que

Ricœur define como «mundo del texto»³⁵. Es posible, entonces, siguiendo a Castoriadis, que en una novela no haya un solo imaginario sino dos o más en conflicto³⁶. La estrategia de lectura que empleo para encontrar cómo se manifiestan los imaginarios presentes en la obra parte de un análisis narratológico del espacio, de los personajes (incluidos los narradores) y del tiempo. No obstante, un segundo movimiento en esta investigación será establecer un vínculo entre el mundo del texto y el mundo del lector a partir no sólo de la referencialidad existente en las obras sino de la suposición, también de Ricœur (2000), de que «El mundo del texto, pues es un mundo, entra necesariamente en conflicto con el mundo real, para “rehacerlo”, ya lo confirme o lo niegue» (p. 194-195). Son, entonces, los imaginarios apocalípticos presentes en la obra, antes que el imaginario del autor —aquí mi alejamiento de Chelebourg—, los que nos permitirán establecer un vínculo comparativo con los imaginarios apocalípticos presentes fuera del texto, en la sociedad. Admito que la articulación entre obra, autor y lector es siempre la tarea más ardua para el crítico literario. ¡Vamos allá!

³⁵ Tomo como entrada al «mundo del texto» o a «la cosa del texto», como también se refirió a él Ricœur (2002), la siguiente definición: «La cosa del texto es el mundo que el texto despliega ante sí. Y este mundo toma distancia respecto a la realidad cotidiana hacia la que apunta el discurso ordinario» (p. 117)

³⁶ Theresa Heffernan fue la primera en tomar esta ruta, puntualizando, a partir de Bajtin, que la novela incorpora múltiples y conflictivas formas que desestabilizan las fronteras literarias tradicionales, procedimiento que funge como respuesta a un mundo polifónico, a una realidad inconclusa y fluida.

YURI HERRERA Y EDMUNDO PAZ SOLDÁN: ¿LATINOAMERICANOS «DE LEJOS»?

«—Es ideal para mí. Vivo lejos de mi país, pero estoy más en contacto con él y el continente de lo que estaría si viviera allá. Tengo tiempo para dedicarme a lo que me gusta. Allá no podría, tendría que tener seis profesiones para sobrevivir, enseñar cuarenta horas-aula, escribir artículos para la página editorial, etcétera. Terminaría abriendo una tienda de importación de computadoras.

—Very convenient, ser latinoamericano de lejos»

Pedro en *La materia del deseo*,
Edmundo Paz Soldán

1. Yuri Herrera

Yuri Herrera dice, no sin ironía, que lleva en su Kindle una Biblia y afirma sin dudar que Juan, el autor del *Apocalipsis*, es una figura literaria importante. Nacido en Actopan, Hidalgo, en 1970, Yuri vivió hasta los 18 años en la ciudad de Pachuca. En 1989 emigró a la Ciudad de México para estudiar Ciencias Políticas en la UNAM para después viajar a Orleans, en Francia, como maestro de bachillerato. Después de tres años regresó a México convencido de continuar su carrera literaria. Con ese propósito en mente, ingresó a la Maestría en Creación Literaria en la UTEP en El Paso, Tx. Aunque de niño había estado en Brownsville visitando a su tío, la época del posgrado fue su primer contacto significativo con la frontera, espacio que al principio miró como un lugar áspero, pero por el que después se sintió fascinado dada la capacidad que tenían los habitantes allí de moverse en dos espacios. Cuando concluyó sus estudios de maestría, fue admitido en la Universidad de Berkeley en California donde se doctoró en Lengua y Literaturas Hispánicas. Actualmente es profesor en la Universidad de Tulane en Nueva Orleans, donde logra combinar hábilmente su labor académica con su escritura creativa.

Para Herrera, la frontera es un espacio «liminal», un espacio «fluido y lábil que, simbólicamente, siempre está marcando un fin y un inicio»: es causa de tragedia y de esperanza, de ahí su reciente proclividad a ser representada en el discurso literario de forma catastrofista y/o apocalíptica. Cuando en 2003 Herrera publicó su primera novela *Trabajos del reino*, historia que se centra en un artista decidido a continuar su carrera componiendo canciones para el líder de un cártel, poco pensaba en fines del mundo, aunque sí en identidades puestas en jaque. Para su segunda obra, publicada seis años después, de título oracular, *Señales que precederán al fin del mundo*, la intención era clara, así como el mensaje: la catástrofe se ha generalizado: desde el centro hasta las fronteras y aún más allá. Es de llamar la atención que las novelas de Herrera no poseen una referencialidad explícita sino que crean espacios autónomos o espacios anónimos que, no obstante, tiene algún vínculo que los vuelve fácilmente identificables. En este sentido, *Trabajos del reino* se sitúa en una ciudad norteña, mientras que *Señales que precederán al fin del mundo* traza un recorrido desde una ciudad de provincia hasta la frontera del lado norteamericano pasando por la ciudad de México y el lado mexicano de la frontera. En cambio, la historia de *La transmigración de los cuerpos* (2013), su más reciente novela³⁷, se desenvuelve en un espacio mucho menos asequible que bien puede ser cualquier parte del país. Así, las tres obras publicadas hasta hoy por Yuri componen un crisol donde la catástrofe aparece primero restringida a un sitio en específico –un palacio– para ir adquiriendo proporciones cada vez más globales.

Las novelas de Yuri Herrera no han recibido aún una atención suficiente por la crítica, aunque en el ámbito literario la presencia de Yuri Herrera esté cada vez más consolidada. Abundan, sí, numerosas reseñas, entrevistas y apenas comienzan a aparecer artículos que abordan sus obras a partir, fundamentalmente, de dos ejes temáticos: el narcotráfico y la frontera³⁸.

³⁷ Además de estas tres novelas, Yuri Herrera ha publicado dos libros infantiles: *¡Este es mi nahual!* (2007) y *Los ojos de Lía* (2012).

³⁸ Para el caso de la frontera, véase el artículo de Margarita Remón-Reillard (2013) «Miradas cruzadas sobre la frontera México-Estados Unidos a través de la narrativa mexicana del nuevo milenio: David Toscana (*El ejército iluminado*, 2006) y Yuri Herrera (*Trabajos del reino*, 2004 y *Señales que precederán al fin del mundo*, 2011)». Sobre el tema del narcotráfico sobresale el artículo de Carlos Ávila (2012) «La utilidad de la sangre» y el capítulo dedicado a Herrera escrito por José Eduardo Serrato en el libro coordinado por Miguel Rodríguez Lozano (2012) *Nada es lo que parece. Estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009*. Los trabajos previos de Lozano, si bien no abordan la obra de Herrera, son indispensables para entender la llamada «literatura del norte». Me refiero a *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana* (2002) y *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo* (2003). Es útil también el libro de Nora Guzmán (2008) *Narrativa mexicana del norte* y el de Miguel López Lozano (2008) *Utopian dreams, apocalyptic nightmares. Globalization in recent mexican and chicano narrative*.

Basta añadir, por ahora, que la labor académica de Yuri Herrera se concentra en el análisis del discurso político, como lo evidencian sus colaboraciones en el diario *El País*, mientras que en sus trabajos de posgrado ha explorado las relaciones entre la historia y la literatura; es el caso de su tesis doctoral: *Los Demonios de la Mimesis: textualidad de una tragedia en el México posrevolucionario* donde explora la construcción tanto del discurso jurídico como del discurso literario a partir de un hecho concreto: el incendio de la mina el Bordo en Pachuca, Hidalgo.

2. Edmundo Paz Soldán

En 1985, con una Bolivia aún convulsa tras el largo pasado dictatorial concluido apenas en 1982, Edmundo Paz Soldán —nacido en Cochabamba en 1967— viaja a Buenos Aires para empezar sus estudios universitarios. Su padre guardaba buenos recuerdos de su estancia en Argentina durante los años 50, de ahí que alentara a Edmundo a tomar el mismo camino. Allí, en la Universidad de Buenos Aires, Paz Soldán se matriculó en Relaciones Internacionales y en 1988 se trasladó a Huntsville, Alabama, con una beca deportiva, donde finalizó la licenciatura en Ciencias Políticas. A principios de la década de 1990 se trasladó a Berkeley donde estudió su maestría y su doctorado, ambos en Literaturas Hispánicas, redactando su tesis doctoral sobre el emblemático escritor boliviano Alcides Arguedas, ensayo que apareció publicado en 2003 en forma de libro bajo el título *Alcides Arguedas y la narrativa de la nación enferma*.

Su primera novela, *Días de papel*, fue publicada en 1992. Desde esta obra a la fecha, Paz Soldán ha publicado 10 novelas y 11 libros de cuentos. Además, ha sido coeditor de dos libros *Se habla español. Voces latinas en USA* (2002) y *Bolaño salvaje* (2008). Ambos son importantes para esta investigación ya que evidencian, junto con la antología *McOndo* (1996) preparada por el novelista chileno Alberto Fuguet, las transformaciones literarias de Paz Soldán así como la persistencia de intereses.

Fue precisamente en la década de 1990, mientras estudiaba en Berkeley, que leyó con profusión la literatura escrita en ambos lados de la frontera, además de convivir personalmente con algunos de los autores. Sin embargo, su visión de la frontera estaba en gran parte mediada por la literatura y el cine, de ahí que, para la redacción final de *Norte* (2011), decidiera viajar a Ciudad Juárez y empaparse de un panorama que recuerda así: «los jeeps con militares con la cara cubierta, una marcha de familias de la clase media que ansiaba recuperar la ciudad ante la ola de

la violencia, el trajín constante en la línea, el paso de un país a otro, los vendedores de comida apenas uno llegaba al otro lado».

Hay otro nombre que debe rescatarse en la biografía intelectual de Paz Soldán y en su percepción de la realidad no sólo fronteriza: Roberto Bolaño, quien, además, le permite a Paz Soldán meditar sobre el vínculo entre literatura y apocalipsis, interés que se despertó en él tras la lectura de *La guerra del fin del mundo* (1981) de Vargas Llosa. Este tema fue profundizado por Paz Soldán cuando impartió en la Universidad de Cornell un seminario sobre literatura latinoamericana y apocalipsis, donde su primera lectura fue el *Apocalipsis* de Juan, libro que le permitió llegar a la conclusión de que «los textos apocalípticos suelen ser moralistas, están juzgando un estado de cosas presente que no puede funcionar más, para terminar en algo prescriptivo, una serie de reglas para trascender la crisis social y poder crear una mejor sociedad».

Si intentamos dar algunas pistas que funjan como «Guía de lectura» o «Introducción» a la obra de Paz Soldán habría que comenzar hablando de Río Fugitivo, una ciudad ficticia, que es el escenario de cinco de sus novelas. Río Fugitivo, aunque muy parecido a la capital boliviana, es el primer ejercicio de Paz Soldán de crear espacios narrativos autónomos, ese recurso canonizado por Rulfo con Comala, Onetti con Santa María y García Márquez con Macondo, mismo que el crítico norteamericano Brushwood (1984) etiquetara llanamente como «novelización»³⁹. Es hasta *Palacio quemado* (2006), séptima novela publicada de Paz Soldán, cuando el autor desplaza la acción narrativa de Río Fugitivo hacia La Paz, aunque anteriormente, en *La materia del deseo* haya introducido otro lugar clave en su geografía narrativa: Madison, ciudad norteamericana donde se desarrollará por completo *Los vivos y los muertos* (2009). Es precisamente esta novela la que marca un nuevo quiebre respecto a su literatura anterior, no tanto temáticamente sino en cuanto a las formas de representación de la violencia. En *Los vivos y los muertos* los asesinatos adquieren mayor trascendencia tanto simbólica como textual: son descritos con crudeza y sin reservas. Esto se repetirá en su siguiente novela *Norte* (2011), donde se cuenta, entre otras cosas, la vida de un asesino serial y donde el narrador describe apáticamente sus múltiples homicidios. Una de las hipótesis de lectura que sustentan esta investigación es que el aumento en la representación de la violencia en las obras del boliviano no sólo tiene que ver con la búsqueda de

³⁹ Por novelización, Brushwood (1984) entiende la estrategia narrativa por la cual los autores «transforman la realidad objetiva creando mundos dentro de la novela» (p. 157)

un tono adecuado a la identidad de sus personajes sino también con el aumento de su interés por lo «apocalíptico», hecho que se comprueba en el texto introductorio de *Bolaño salvaje* titulado «Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis».

El último peldaño, hasta ahora, en el camino literario de Paz Soldán está en *Iris* (2014), su más reciente novela y en *Las visiones* (2016), libro de cuentos que expande el universo irisino. *Iris* es una nueva ciudad, ambientada en un futuro post-apocalíptico. Aunque sea su primera obra del género ciencia ficción, *Iris* recoge y potencia los temas recurrentes en las novelas previas: la dislocación espacial de los personajes que viven entre dos países sin habitar ninguno (es el caso de Pedro en *La materia del deseo*), la violencia como recurso de dominación a lo largo de la historia y la relación entre el hombre y la tecnología, tema ya central en obras como *Sueños digitales* (2000) y *El delirio de Turing* (2003)⁴⁰. De igual forma en *Iris*, ante la voluntad autoral de radicalizar la autonomía del «mundo del texto», el interlingüismo toma una nueva forma al incorporar prácticamente transcripciones fonéticas de un spanglish bastante singular; anteriormente, en cambio, los personajes transitaban entre el español y el inglés pero la escritura de las palabras en la narración era ortográficamente correcta.

La obra crítica sobre Paz Soldán, aunque es mayor que la de Yuri Herrera, no da cuenta aún de su vasta producción. Sus novelas –especialmente las anteriores a *Los vivos y los muertos*– han sido analizadas desde el horizonte de la posmodernidad⁴¹, incluyendo categorías como poshistoria, posmemoria y cuerpo post-humano⁴². Asimismo, se ha resaltado la importancia política de lo virtual y de la tecnología en algunas de sus obras desde el concepto de utopía⁴³ y de su reverso: la distopía.

⁴⁰ Al respecto, el propio Paz Soldán define sus obras en los términos de Eco: «Los personajes de mis novelas son integrados, pero mis novelas son apocalípticas.»

⁴¹ Sobresale el análisis de Diana Palaversich en *De Macondo a McOndo: senderos de la posmodernidad latinoamericana* (2005). Está también la tesis de maestría de Maritza Saavedra *La materia del deseo y Sueños digitales de Edmundo Paz Soldán. Entre la posdictadura y la posmodernidad* (2011)

⁴² Es el caso del texto de Eduardo Becerra «¿Qué hacemos con el abuelo? *La materia del deseo* de Edmundo Paz Soldán» publicado en el libro *Entre lo local y lo global. Narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* (2008) y del artículo de Jesús Montoya «La narrativa de Edmundo Paz Soldán o cómo llegamos a ser *Sueños digitales*»

⁴³ Véase el artículo «Escrituras de lo virtual en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI: la utopía aterradora en Edmundo Paz Soldán, Gabriel Peveroni y Andrés Neuman» de Jesús Montoya y «La figuración de una utopía política en *El delirio de Turing* de Edmundo Paz Soldán» de Diana Corza.

Finalmente, el trabajo de Paz Soldán, lo mismo que el de Yuri Herrera, engloba a la escritura creativa y la producción académica desde el mismo lugar de enunciación⁴⁴: la universidad norteamericana, espacio que puede ser percibido por Paz Soldán como «incómodo» y por Herrera como «peligroso» pero que, al final, les permite a ambos ejercer con una comodidad, supongo paradójica, ambas tareas. Así, ambas biografías ponen en entredicho la etiqueta tradicional y cerrada de «literatura latinoamericana» como la que se escribe desde América Latina y apuestan por la construcción de un nuevo sujeto cuya naturaleza, tal como ellos la conciben, está marcada por la capacidad de desplazamiento entre un lado y otro lo mismo que entre una lengua y otra. Como se verá con más detalle, escatológicamente los «nuevos» mundos que surgen o se atisban en sus novelas son los hogares de esos nuevos sujetos, «sujetos mestizos», como los nombró Gloria Anzaldúa, que sintetizan las contradicciones propias de vivir en ambos lados del límite fronterizo, un límite siempre difuso, indefinible y, por qué no si tomamos en cuenta las interpretaciones teológicas más recientes del *Apocalipsis*⁴⁵, bastante cerca de aquellas comunidades a las que estaba dirigido el famoso texto de Juan.

⁴⁴ Consideración aparte merece el mercado editorial del que son parte. Por un lado, Yuri Herrera ha publicado sus tres novelas principales bajo el sello editorial Periférica, creado en Cáceres, España, por Julián Rodríguez con el objetivo de difundir y publicar textos de autores latinoamericanos y portugueses, así como recuperar obras del siglo XIX y XX. Paz Soldán, en cambio, ha publicado casi toda su obra con la más conocida y extendida Alfaguara. Sin duda, explorar los contenidos de las obras en relación con los objetivos, el catálogo y la distribución de ambas editoriales es una de las tareas pendientes pero necesarias para entender el fenómeno, no sólo desde la sociología de la literatura sino también desde su recepción y su inserción en el mercado global.

⁴⁵ Pienso sobre todo en el libro de Justo González (2006) *Para la salud de las naciones. El Apocalipsis en tiempos de conflicto entre culturas*.

«¿DÓNDE OCURRIRÁ ESTO?» LUGARES Y TERRITORIOS DEL FIN

«Ustedes oirán de guerras y de rumores de guerras, pero procuren no alarmarse. Es necesario que eso suceda, pero no será todavía el fin. Se levantará nación contra nación, y reino contra reino. Habrá hambres y terremotos por todas partes. Todo esto será apenas el comienzo de los dolores.»

Apocalipsis sinóptico en Mateo 24,6-8 (NVI)

Todo imaginario está condicionado a un espacio específico, a *su* espacio. Castoriadis (1997) es consciente de esto cuando advierte que los imaginarios tienen restricciones externas impuestas por su «hábitat natural». Escobar retoma esta idea al señalar que los imaginarios son resultado de la interacción de un grupo social con su entorno. En los imaginarios el hábitat o territorio es recreado dando origen a una representación que le es propia. Lindon, Hiernaux y Aguilar (2006) optan por hablar del espacio «vivido-concebido» como el concepto que permite «la articulación de los imaginarios y el punto de vista del sujeto» y, para aclarar el término, subrayan que «los sentidos y significados del espacio son construidos a través de un proceso de contraste entre los elementos materiales y las representaciones, esquemas mentales, ideas e imágenes con los que los individuos se vinculan con el mundo» (p. 12).

Continuando su análisis, Lindon, Hernaux y Aguilar proponen la categoría de «lugar» como la «forma clave de comprender el espacio a partir de la experiencia del sujeto y con toda la carga de sentido que dicha experiencia lleva consigo» (p. 12). Recuperando el estudio de Augé (2000), todo lugar se define a partir de tres rasgos: es identificatorio, relacional e histórico; identificatorio ya que confiere identidad al individuo, relacional ya que sitúa al individuo «en una configuración de conjunto de la cual él comparte con otros la inscripción en el suelo» (p. 60), e histórico por la condición *sine qua non* de que todo individuo vive en la historia. Un lugar, entonces, no sólo es un espacio, sino que es la subjetivación de ese espacio, la forma en la que el individuo de una comunidad recrea un espacio a través de un imaginario.

Cuando Lindon, Hernaux y Aguilar señalan que los dos pilares de los imaginarios son la subjetividad y la elaboración simbólica, no están nada lejos de los rasgos que Escobar privilegia al remarcar que los imaginarios son un conjunto complejo de imágenes mentales producido por

una sociedad determinada —de aquí su carácter subjetivo— que suele expresarse a través de un lenguaje simbólico. En el caso de los imaginarios apocalípticos, el lenguaje simbólico posee mayor relevancia y suele adquirir distintas formas: símbolos numéricos, zoomórficos, cromáticos, geométricos, etc.

En los textos literarios, específicamente en la novela, el espacio es una condición inalienable; así lo señala Pimentel (2001): «No se concibe ningún relato que no esté inscrito, de alguna manera, en un espacio que nos dé información, no sólo sobre los acontecimientos, sino sobre los objetos que pueblan y amueblan ese mundo ficcional» (p. 7). El espacio es transmitido y conocido por el lector a través de una forma discursiva específica que es la descripción⁴⁶. Partiendo de este punto, las preguntas que conducen este capítulo son las siguientes: ¿cómo son descritos los lugares que aparecen mencionados tanto en *Señales que precederán el fin del mundo* como en *Iris*?, ¿es posible, a partir de las descripciones, categorizar estos lugares como expresiones de un imaginario apocalíptico?

Ambas interrogantes exigen algunos comentarios previos. Ya que el espacio se despliega y aparece en el relato a partir de la descripción, es posible afirmar que la descripción produce ya, al interior de la obra, un espacio vivido-concebido, es decir, un lugar. Pero, ¿quién enuncia este lugar? En *Señales que precederán al fin del mundo* el espacio es descrito por un narrador extradiegético que crea los lugares en los que se mueven los personajes, lugares que, lejos de ser neutrales, se presentan ya cargados de subjetividad, al estar la narración focalizada desde el personaje central Makina. En *Iris*, predomina también un narrador extradiegético que, no obstante, varía en su punto de vista, focalizando a partir de diversos personajes; esto ocasiona una mayor complejidad en la caracterización de los lugares y en las formas en que los personajes conciben-viven los lugares y producen sus propios espacios. *Iris*, además, exige la inclusión de otro término: el territorio, entendido éste como resultado de la apropiación y valorización de un espacio determinado. La valorización del territorio, distingue Giménez (1996), «no se reduce a una apreciación meramente subjetiva o contemplativa, sino que adquiere el sentido activo de una intervención sobre el territorio para mejorarlo, transformarlo y enriquecerlo» (p. 11). De esta diferenciación, se observa que la categoría «lugar» otorga, aunque sin olvidar su carácter relacional, mayor peso a la subjetividad del individuo, mientras que el uso del término

⁴⁶ Comúnmente la descripción es definida como una pausa en el relato. Pimentel (2001) ofrece una definición mucho más precisa: «el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo» (p. 8)

«territorio» nos remite, sin descartar la subjetividad individual, a los valores, actitudes y comportamientos de una comunidad en relación con su espacio natural. En ambas construcciones, tanto la de los lugares como la de los territorios, los imaginarios constituyen el punto de partida y, dentro de un texto literario, son los elementos de las descripciones los que nos permiten acceder a esos imaginarios.

1. *Señales que precederán al fin del mundo*. El espacio como cuerpo monstruoso.

En *Señales que precederán al fin del mundo* el narrador cuenta en 9 episodios el viaje de Makina en busca de su hermano. Cada episodio está precedido por una oración que funciona como puerta de entrada a un espacio distinto. Como se verá con detalle, los títulos de los episodios son metáforas que complejizan la interacción entre los distintos lugares mencionados en la obra al mismo tiempo que proponen una visión distinta de los espacios representados y dinamizan la experiencia de lectura —por ende, su interpretación—. Así, los títulos de inmediato arrojan al lector a un doble nivel de lectura: el literal, que sigue a Makina en su recorrido del Pueblo al Gran Chilango y luego hacia la ciudad del otro lado de la línea, así como en su paso por los distintos lugares: la cantina, el río, el estadio, la zona militar, etc.; y el simbólico, pautado por los títulos de los capítulos y reforzado por las descripciones metafóricas de los espacios y lugares⁴⁷.

La manera en que ambos niveles de lectura se amalgaman al interior del texto, si bien no es exclusiva del género apocalíptico, sí le es característica. Stam (2006) nota precisamente que es la estructura del libro del *Apocalipsis* la que indica a los lectores la presencia de «varios esquemas superpuestos armoniosamente, de manera que el conjunto total de la obra avanza con impresionante integridad estética y fuerza reveladora» (p. 41). De igual forma, es la estructura misma de *Señales...* la que contribuye a que el texto funcione, íntegramente, como un apocalipsis en sentido estricto; es decir, una revelación/develación de la naturaleza de los espacios que son nombrados en la obra.

Para Stam, en su lectura del *Apocalipsis*, el simbolismo que rige y condiciona la estructura del libro es el numérico: siete cartas, siete sellos, siete copas y siete trompetas. En eso coincide Rojas (2013), quien además aclara que «el autor del Apocalipsis crea por medio de la numerología una relación interactiva con el lector-oyente. [...] Por ello, descifrar el significado

⁴⁷ Sánchez Becerril (2014) identifica también estos dos niveles de lectura, pero los nombra de diferente manera: «Así, la novela puede leerse tanto en un sustrato mítico-alegórico como en un nivel histórico» (p. 110)

del número se convierte en una tarea apremiante» (125). Si el siete⁴⁸ en el *Apocalipsis* de Juan rige la estructura del libro, en *Señales...* el número que estructura la obra y que el lector debe descifrar es el nueve. De esta manera, mientras que en el *Apocalipsis* el número siete vincula al lector con los esquemas séptuples presentes en toda la Biblia Hebrea (los siete días de la creación, por ejemplo) y con su uso al interior del género apocalíptico (las setenta semanas a las que se alude en el libro de Daniel 9,24)⁴⁹; en *Señales* el número nueve lleva al lector a establecer una relación con los mitos mexicas acerca del Mictlan, específicamente con la topografía del Mictlan tal y como aparece en el *Códice Vaticano A 3738* (véase Tabla 1) y en los documentos escritos por Bernardino de Sahagún. A propósito de la numerología mexicana, De la Garza (2015) señala que el número nueve no sólo aparece en el número de lugares que se deben atravesar en el Mictlan, sino también en los «accidentes geográficos, las nueve llanuras, las nueve corrientes, los nueve ríos» (p. 40)⁵⁰.

<i>Códice Vaticano A 3738</i> ⁵¹	<i>Señales...</i>
<i>Tlaticpac</i> («sobre la tierra»)	1. La Tierra
<i>Apano huaya</i> («donde se cruza el agua»)	2. El pasadero de agua
<i>Tepetl monamicyan</i> («donde las montañas se encuentran»)	3. El lugar donde se encuentran los cerros
<i>Yztepetl</i> («cerro de obsidiana»)	4. El cerro de obsidiana
<i>Yee hecaya</i> («lugar del viento de obsidiana»)	5. El lugar donde el viento corta como navaja
<i>Pacucue tlacayá</i> («donde los hombres	6. El lugar donde tremolan las banderas

⁴⁸ El número siete en las culturas orientales simboliza totalidad y plenitud. Biguzzi (2005) observa que éste surge probablemente «a partir de las cuatro fases del ciclo lunar y, normalmente, es considerado número sagrado por estar frecuentemente relacionado con divinidades, templos y ritos religiosos» (p. 129). Cirlot (1992), en cambio, señala que el número siete «está compuesto por la unión del ternario y del cuaternario, por lo que se le atribuye excepcional valor» (p. 330)

⁴⁹ «Setenta semanas han sido decretadas para que tu pueblo y tu santa ciudad pongan fin a sus transgresiones y pecados, pidan perdón por su maldad, establezcan para siempre la justicia, sellen la visión y la profecía, y consagren el lugar santísimo» Daniel 9,24 (NVI)

⁵⁰ El porqué de la importancia del número nueve es un asunto discutible. Para Cirlot (1992), el número nueve representa la triplicidad de lo triple en alusión a la unión de los tres mundos el mundo de arriba, el mundo de abajo y el mundo humano. Matos (2010), en cambio, opina que el número nueve tiene que ver con el número de menstruaciones que se detienen durante el embarazo, de ahí que interprete el viaje a través del Mictlan como un retorno a la matriz.

⁵¹ Datos tomados de la tesis de grado de Ignacio de la Garza Gálvez (2015), p. 39.

revolotean como banderas»)	
<i>Temimina loya</i> («donde se le echan flechas a la gente»)	7. El lugar donde son comidos los corazones de la gente
<i>Teocoylqualoya</i> («donde son comidos los corazones») ⁵²	8. La serpiente que aguarda
<i>Yzmictlan Aepochcaloca</i> («lugar de los muertos por obsidiana donde está la casa que humea agua»)	9. El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas ni orificios para el humo

Tabla 1. Comparación de los nombres de los nueve niveles del Mictlán con los nueve títulos de los capítulos en *Señales...*

Atender los símbolos numéricos tanto en el *Apocalipsis* como en *Señales...* nos conduce a una primera caracterización del imaginario expresado en la novela: éste se nutre de la mitología mexica antes, incluso, que del *Apocalipsis*⁵³. Esta relación intertextual, además, nos sitúa ya en presencia de un imaginario del fin, o escatológico, que, a reserva de mostrarlo a lo largo del análisis, puede ser calificado como apocalíptico. Sin embargo, hay que decir que, además del Mictlan como fuente de símbolos para la expresión del imaginario escatológico, el título de la obra —elemento paratextual— provee al lector otro horizonte interpretativo y de expectativas. «Señales que precederán al fin del mundo» es una oración que introduce algunos elementos característicos específicamente de los imaginarios apocalípticos: el mundo como portador de signos, el tiempo presente como momento más próximo a una transformación radical y la constatación de que efectivamente ocurrirá esa transformación radical. Analizar con detalle cómo son descritos los espacios y los lugares por el narrador al interior de la obra permitirá observar cómo ambas fuentes, la mitología mexica y rasgos esencialmente apocalípticos confluyen precisamente en la construcción de escenarios.

i. Espacios y no-lugares de este lado

La Ciudadcita estaba cosida a tiros y túneles horadados por cinco siglos de voracidad platera y a veces algún infeliz descubría por las malas lo a lo pendejo que habían sido cubiertos. Algunas casas ya se habían mandado a mudar al inframundo, y una cancha de fut, y media escuela vacía («La Tierra», p. 12).

⁵² Para Sahagún este nivel está custodiado por una serpiente.

⁵³ En este sentido, *Señales...* escaparía a la taxonomía propuesta por Fabry que considera únicamente las novelas que guardan alguna relación intertextual con el libro del *Apocalipsis* de Juan.

Cada vez que volvía al Gran Chilango plantaba el pie suavemente porque no era ése el sitio donde quería dejar huella, y se repetía que no podía perderse, y con perderse se refería no a un desvío ni a un rodeo sino a perderse de veras, perderse para siempre en las lomas de lomas que encementaban el horizonte; o perderse en el asombro de tanta carne viva levantando palacios. Por eso prefirió viajar bajo tierra para llegar a la otra central camionera. Los trenes recorrían todo el sistema circulatorio pero nunca dejaban el cuerpo; ahí abajo ni la hería el aire denso ni se arriesgaba a la fascinación («El pasadero de agua», p. 27).

Miró el país que proliferaba tras el cristal. Ella sabía lo que había ahí, sus colores, la penuria y la opulencia, los recuerdos vagos de un tiempo menos cínico, los pueblos vaciados de hombres. Pero al contemplar la tensa calma de la noche, la oscuridad agujereada de chispas aquí y allá, imprecisamente, al sentir ese silencio mustio, se preguntó qué carajos se estaría fermentando ahí: qué crece o qué se pudre mientras uno mira en otra dirección («El pasadero de agua», p. 36).

Señales... narra el viaje de Makina en busca de su hermano. Makina no desea ese viaje, pero, igual que el personaje de Juan Preciado, accede a la tarea porque fue su madre, Cora, quien hizo la petición. A diferencia del viaje al Mictlan que es interpretado por Matos (2010) como un retorno a la matriz, Makina deja atrás el espacio de la casa para internarse en escenarios cada vez menos halagüeños:

Su madre la Cora la había llamado y le había dicho Vaya, lleve este papel a su hermano, no me gusta mandarla, muchacha, pero a quién se lo voy a mandar, ¿a un hombre? Luego la abrazó y la tuvo ahí, en su regazo, sin dramatismo ni lágrimas, nomás porque eso es lo que hacía la Cora; aunque uno estuviera a dos pasos de ella era siempre como estar en su regazo, entre sus tetas morenas, a la sombra de su cuello ancho y gordo, bastaba que a uno le dirigiera la palabra para sentirse guarecido («La Tierra», p. 12)

La descripción del «regazo» de Cora como un espacio de protección se refuerza con la mención especial de algunas zonas del cuerpo: «las tetas morenas», símbolo nutricional por antonomasia, y el «cuello ancho y gordo» que es metaforizado a través de la «sombra» que proyecta. Bachelard (2011) considera precisamente la casa como un nido, que es, a su vez, portador de una imagen de reposo y de tranquilidad. Es de esa casa, lugar de cobijo y seguridad, de donde parte Makina rumbo a la Ciudadcita.

La Ciudadcita, primer espacio nombrado en la novela, es, contrariamente al regazo de Cora, un sitio riesgoso. El narrador describe el espacio «cosido a tiros y túneles horadados por cinco siglos de voracidad platera» y, renglones adelante, introduce la palabra «inframundo». La Ciudadcita es, desde el punto de vista del narrador, la azotea del inframundo; o bien, el inframundo es «el sótano» de la Ciudadcita, como asevera Makina. Destaca que la Ciudadcita no se asocia al inframundo *per se*, sino que es la «voracidad platera» cometida cinco siglos atrás uno

de los acontecimientos que provoca esa caracterización. El otro rasgo que permite dicha asociación es la recurrencia sísmica:

un hombre cruzaba la calle a bastón, de súbito un quejido seco atravesó el asfalto, el hombre se quedó a la espera de que le repitieran la pregunta y el suelo se abrió bajo sus pies: se tragó al hombre, y con él un auto y un perro, todo el oxígeno a su alrededor y hasta los gritos de los transeúntes («La Tierra», p. 11).

En este fragmento La Ciudadcita adquiere características monstruosas al ser descrita con la capacidad de «tragarse» todo tipo de habitantes humanos y no humanos, materiales e inmateriales. La metáfora de ciudad como cuerpo monstruoso reaparece en la descripción que el narrador hace del Gran Chilango al referirse a él como un «cuerpo» cuya anormalidad se destaca por sus lomas «encementadas» y por la actividad obsesiva de «levantar palacios» realizada no por arquitectos y albañiles sino por «carne viva». Aunado a ello, la mención del «sistema circulatorio» es propicia al campo semántico del cuerpo que el narrador emplea en sus descripciones. Aquí el efecto se consigue por homonimia y polisemia ya que el adjetivo «circulatorio» alude tanto a la red de arterias y venas que tienen como centro el corazón de un cuerpo humano, así como a los medios de transporte que permiten el desplazamiento de los habitantes de la ciudad. La descripción del Gran Chilango no sólo comparte con la descripción de la Ciudadcita el uso del cuerpo como fuente de metáforas sino también comparte la división del espacio a través del par arriba-abajo, aunque en el Gran Chilango es el arriba el que presenta atributos negativos al tener la (dis)capacidad de perder a sus habitantes entre el también llamado «espectáculo gris» (p. 35) y dificultar su desplazamiento.

El cuerpo se convierte, pues, en un operador tonal, que, si utilizamos palabras de Pimentel (2011) genera una «isotopía tonal disfórica y disvalorizante» (p. 27) y, por qué no, distópica, en tanto que los espacios y lugares de ese cuerpo no representan un *locus amoenus* sino su opuesto: son espacios que ponen en constante riesgo la vida de Makina. Este operador tonal, en tanto campo semántico al que se afilian las metáforas descriptivas, aparece con fuerza en la descripción que el narrador hace mientras Makina mira por la ventana del autobús que la conduce desde el Gran Chilango hasta los «límites de la tierra». En este momento de la obra, cuando se menciona al «país» se deben tener en cuenta las descripciones previas que se han hecho tanto de la Ciudadcita como del Gran Chilango. Sólo así verbos como «fermentarse» y «pudrir» adquieren su sentido completo. Es el país, en tanto cuerpo vivo, el que constantemente está en riesgo de descomponerse, de pudrirse. No se niega que puedo haber tenido otras posibilidades de

desarrollo, mucho más fecundas, donde la reproducción de la vida fuese una realidad pero esa posibilidad quedó fuera de lugar y de tiempo; en cambio, de ahí el carácter distópico del espacio, la descomposición del cuerpo provocó saqueo, penuria y abandono. Es un país, recuperando las categorías propuestas por Reati (2006), «mutante», en el sentido de que la descripción de los espacios que lo integran lo proyectan «como el sitio de una distopía que contradice todo optimismo sobre el rumbo de la historia nacional» (p. 135). Esta mutación se vuelve patente en el momento en que Chucho y Makina cruzan el río en una balsa.

Entonces el fondo del río se agazapó y una corriente helada comenzó a empujarles los pies como si fuera algo vivo y terco. Rémele, dijo Chucho [...], apenas lo había dicho cuando un torrente les brincó volteando la cámara. De súbito el mundo se volvió gélido y verdoso y se pobló de invisibles monstruos que la arrancaban [a Makina] de la balsa de caucho («El pasadero de agua», pp. 43-44).

En este fragmento es ahora el río, un elemento del paisaje natural, el que es descrito a través de prosopopeyas que lo convierten en antagonista de los personajes: primero se «agazapa» hostilmente y luego los «empuja» con terquedad hasta voltear la balsa, hecho que desencadena de nuevo la dicotomía espacial arriba-abajo donde el abajo aparece habitado por «invisibles monstruos» quienes también obstaculizan el paso de Makina.

Por si no fuera suficiente ya la hostilidad del país de Makina, hostilidad que se contrapone al «regazo» de Cora, los lugares en donde Makina hace escala no representan tampoco un momentáneo alivio, sino que son consistentes con el operador tonal desarrollado en el libro: el espacio como cuerpo mutante/monstruoso.

Dentro habría no más de cinco borrachos. Era difícil precizarlo porque frecuentemente había alguno perdido en el aserrín. El sitio, cual debe ser, olía a meados y a fruta fermentada («La Tierra», p. 16)

El Casino estaba en un segundo piso, y la puerta en la planta baja no la guardaba nadie, para qué; de quién que se atreviera («La Tierra», p. 21)

Al entrar se dio cuenta por qué: era un cuarto muy amplio con quince o veinte literas en las que se amontonaba gente de muchas lenguas: muchachas, familias, viejos, pero sobre todo hombres solos, algunos niños aún («El pasadero de agua», p. 37)

La primera descripción hace referencia a la *Pulquería Raskolnikova* situada en la Ciudadcita, lugar que aparece caracterizado a través de su olor «a meados y a fruta fermentada». Ambos son elementos atribuidos a organismos vivos. Aunque aquí el mecanismo de la descripción no es

metafórico, los sustantivos y adjetivos sí concuerdan con las metáforas empleadas por el narrador para describir los espacios de fuera. Los tres lugares, la Pulquería, el restaurante Casino, también en la Ciudadcita, y el hostel ubicado en los «límites de la tierra» son caracterizados no a partir de descripciones o listas minuciosas que creen una ilusión de realidad. La descripción del Casino, por ejemplo, es escueta pero al mismo tiempo indica el carácter hostil del lugar: no cualquiera se anima a entrar allí. Asimismo, la descripción del hostel no ofrece elementos precisos sino indefinidos: «quince o veinte literas», «muchas lenguas». La sensación que busca recrear el narrador es reforzada líneas adelante cuando aparece la palabra «hacinamiento».

Estas tres descripciones rompen con los rasgos que Augé atribuye a los lugares y nos acercan más a los, también denominados por él, «no-lugares». Si para Augé, los lugares son históricos, relacionales e identificatorios, los «no-lugares» se definen sobre «dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con ese espacio» (p. 98). Dicha relación está condicionada por las palabras y textos que los mismos lugares proponen a los individuos, textos que suelen ser prescriptivos, informativos o prohibitivos. Con estos elementos, se observa que en *Señales...* tanto la Pulquería como el Casino o el hostel entran en la categoría de «no lugares» ya que son sitios de paso para Makina, paradas en su tránsito hacia el otro lado, y por su carácter prohibitivo que impide la posibilidad de establecer al interior de ellos relaciones significativas que rebasen lo contractual. Sobre el Casino, el narrador expresa «de quién que se atreviera» para connotar la prohibición del paso; de igual forma, acerca de la Pulquería se especifica que «una cortina separaba a los mugrositos de la gente importante: aunque fuera nomás un pedazo de tela, nadie entraba al privado sin permiso» (p. 16).

Para Augé, los medios de transporte constituyen también «no lugares» prototípicos ya que son la expresión explícita de su naturaleza transitoria. En *Señales...* Makina aborda un autobús para ir del Gran Chilango al límite de la tierra. Aún ese autobús representa para Makina un lugar adverso: un «no-lugar» en el que «dos muchachitos» se aproximan a ella con el único fin de, aunque sin éxito, abusar sexualmente de ella. Como se podrá ver en el siguiente capítulo, son las acciones realizadas por Makina en esos no-lugares las que la caracterizan como personaje central y las que definen su comportamiento.

ii. Espacios y no-lugares *del otro lado*

Luego vio a lo lejos un árbol y debajo del árbol a una mujer embarazada. Vio su vientre antes que las piernas o su rostro o la cabellera y vio que reposaba en la sombra del árbol. Y pensó que ese era un buen augurio si alguno: un país donde una que anda de cría camina por el desierto y se echa a dejar que ésta le crezca sin ocuparse de nada más. Pero conforme se acercaban discernió los rasgos de la gente, que no era mujer; ni era la suya panza de embarazo; era un pobre infeliz hinchado de putrefacción al que los zopilotes ya le habían comido los ojos y la lengua («El lugar donde se encuentran los cerros», pp. 49-50).

Cuando Makina llega al otro lado de la línea el narrador juega con el espectador en su descripción del espacio, misma que en el uso del polisíndeton remite de inmediato al *Apocalipsis* de Juan donde cada visión viene precedida por la fórmula «Y vi». En *Señales...* el narrador vuelve a utilizar el lexema árbol, ahora explícitamente como elemento natural del paisaje, resaltando de nuevo su capacidad de dar sombra y protección, rasgo que remite de inmediato al lector al «regazo» de la Cora cuyo cuello es «ancho y gordo» como un tronco. Este primer momento de la descripción crea una atmósfera de crecimiento y fertilidad que se explicita con la visión de una mujer embarazada descansando a la orilla del camino. No hay hasta ahí ninguna amenaza. Es el árbol, y el espacio del otro lado por extensión, un lugar donde la vida es mucho más viable que de este lado de la línea donde los espacios eran caracterizados como organismos-cuerpos en descomposición: monstruosos. No obstante, aquella visión de fertilidad y abundancia se revela, a medida que Makina se adentra en el espacio, como un espejismo. La mujer embarazada muta en un hombre «hinchado de putrefacción». Otra vez el narrador se vale de un cuerpo podrido para describir el nuevo espacio en el que Makina se encuentra por lo que el operador tonal de los espacios como cuerpos en descomposición se confirma y se expande. Además, unas páginas atrás, el narrador refiere una conversación de este lado de la línea donde se enfatiza la condición de no-lugar de los espacios del otro lado, a partir de la prohibición de que «según le habían dicho, de aquel lado no se podía cocinar en la banquetta» (p. 39). Esta suposición se confirma cuando Makina camina por una ciudad —anónima y en minúscula— y el narrador se detiene para describirla:

La ciudad era un arreglo nervioso de partículas de cemento y pintura amarilla. Carteles de prohibición hormigueaban calle a calle inspirando a los nacionales a verse siempre protegidos, seguros, amables, inocentes, soberbios, intermitentemente azorados, livianos y desbordantes; sal de la única tierra que vale la pena conocer («El cerro de obsidiana», p. 64).

El «arreglo nervioso» corresponde con la metáfora del «sistema circulatorio» que el narrador había empleado para describir el Gran Chilango. Como ya mencioné respecto a la homonimia y

polisemia en «sistema circulatorio», en la descripción de la ciudad el adjetivo «nervioso, al mismo tiempo que denota una actitud alerta y preocupada por parte de los constructores, actualiza en el lector, por contigüidad con el resto de las descripciones, la metáfora de la ciudad como cuerpo, en específico, la ciudad como sistema nervioso, compuesto ya no por redes de neuronas sino por «partículas de cemento y pintura amarilla», además de por numerosos «carteles de prohibición» que envían las órdenes al resto del cuerpo, es decir, al espacio y sus habitantes. Las prohibiciones aparecen acompañadas por una estricta vigilancia donde los policías no hacen más que reproducir las consignas de los carteles prohibitivos: «Pues les tengo noticias, dijo el policía, hay patriotas que estamos vigilando» (p. 111).

El carácter panóptico de la ciudad deforma sus lugares en no-lugares; la casa, por ejemplo, se vuelve «una cajita en un aparador» (p. 119); es decir, queda expuesta al voyerismo permanente, por no hablar del proceso de mercantilización que la vacía de sentido o, en términos marxistas, que liquida su valor de uso reemplazándolo por un apático valor de cambio. Así, los espacios de la ciudad del otro lado son vistos por el narrador —atiéndase de nuevo la relación con la novela de Rulfo— como «páramos dentro de otros páramos» (p. 77) y los lugares simplemente como «pura oquedad» (p. 80) o como los «alrededores del abismo» (p. 83).

Si, como se observó en el apartado anterior, los no-lugares favorecen únicamente relaciones contractuales, este rasgo se acentúa en la descripción que hace el narrador del estadio de béisbol en el que Makina se reúne con el señor Pe para entregar el paquete que el señor Hache le había mandado.

Caminó por él hacia la luz. Al fondo, de súbito se le vino encima una hondonada de hermosuras rivales, la sima, un inmenso diamante verde que ondulaba en su propio reflejo; arriba, abrazándolo, decenas de mies de asientos negros plegados, como un cerro de obsidiana erizado de pedernales, reluciente y afilado («El cerro de obsidiana», p. 69).

Es hasta este momento que el narrador retoma de forma explícita el referente indicado en los títulos de los capítulos: el Mictlan. No obstante, una lectura detallada nos permite encontrar en los capítulos previos algunas pistas que nos arrojan a ese segundo nivel de lectura que ya señalamos: el viaje de Makina metaforizado a partir de elementos del paisaje del Mictlan.

Como resume De la Garza (2015), el Mictlan en la mitología mexicana se ubica, en la mayoría de los relatos, hacia el Norte y bajo tierra a lo largo de nueve lugares cuya última morada es la más oscura y es, también, donde se encuentra con Mictlantecuhtli, señor de los muertos. Es

un viaje, sobra decir, que sólo realizan los muertos. La condición de Makina como «muerta» será analizada en el capítulo siguiente; por ahora, basta resaltar que el viaje de Makina está siempre marcado por su posición respecto al sol: «siempre con el sol a su espalda» (p. 55), «contra el sol» (p. 115); es decir, su cruce es un internarse en las sombras salvo en el último capítulo donde su orientación cambia y Makina camina «con el lívido sol de frente» (p. 119). Cada capítulo reproduce de alguna forma el descenso de los muertos por el Mictlan, de ahí también la presencia constante de la dicotomía arriba-abajo en los primeros capítulos. En el primer capítulo, Makina se alista para el viaje y el narrador describe ese punto de inflexión «como si ella se hubiera ido por el hoyo» (p. 13). El segundo capítulo, al narrar el cruce por el río, refiere al agua, al igual que en el Mictlan, como «puente entre mundos» además de que recupera a un personaje cuya función es guiar al muerto al otro lado. El tercer capítulo especifica que Makina distingue «dos montañas chocando al fondo del paisaje» (p. 49), mismas que en la mitología mexicana indican, según De la Garza, «un punto de conexión entre el inframundo y el mundo del hombre» (p. 48). El cuarto capítulo encuentra precisamente en la descripción del estadio de béisbol los motivos que lo vinculan con el sitio del Mictlan: la obsidiana y los pedernales. Dentro de la mitología mexicana, en el quinto lugar los muertos recibían instrumentos que facilitarían su tránsito. En *Señales...* el quinto capítulo es el descubrimiento de Makina de que allá, del otro lado de la línea, no tiene absolutamente nada. El sexto lugar es característico por la presencia de banderas, marcas que indicaban a la gente que sería sacrificada; por el contrario, el papel de las banderas en la novela es más complejo ya que al mismo tiempo que implica sí un lugar sacrificial como lo es el campo militar, alude a un desfile por la diversidad sexual. Como señala De la Garza, es difícil suponer que los nueve lugares del Mictlan sean independientes los unos de los otros; más bien, cada uno de ellos aparece intercalado con el otro. Así, los lugares siete y ocho del Mictlan representan el momento en el que tanto el cuerpo como los ánimos de los muertos se agravan en su deterioro.

Esta síntesis comparativa entre los nueve niveles del Mictlan y los nueve capítulos de *Señales...*, misma que se irá profundizando en cada capítulo de la investigación, muestra que efectivamente hay momentos de la descripción y la narración en que el narrador hace patente que el viaje de Makina es análogo al viaje de los muertos a través del inframundo mexicano. Sin embargo, las correspondencias no son absolutas; sobresale sí, que cada espacio y lugar descrito en la novela es un sitio de paso que, al interior de la obra, bien puede ser categorizado como no-

lugar. Dicha transitoriedad del espacio se vuelve más fuerte en la obra cuando el narrador compara la ciudad con el hielo:

Cuando se disolvió unos instantes después, [Makina] se preguntó cómo es que algunas cosas del mundo, algunos países, algunas personas podían parecer eternas si todo era como ese diminuto palacio de hielo: irrepetible, precioso y frágil («El cerro de obsidiana», p. 63).

Los espacios, a pesar de estar caracterizados de manera distópica como cuerpos mutantes y monstruosos, o como no-lugares hostiles y adversos, se revelan como irremediabilmente frágiles e incondicionalmente fugaces⁵⁴. Están, como Makina, de paso. Dicha transitoriedad del espacio, no presente con la suficiente fuerza en la mitología mexicana del Mictlan, permite que veamos en las descripciones de los espacios y de los lugares una forma de expresión de los imaginarios apocalípticos donde los espacios suelen ser representados como escenarios en riesgo. Enfocado desde esta perspectiva, la Ciudadcita como monstruo que «traga», los espacios como organismos en procesos de descomposición, revelan su naturaleza agresiva y coercitiva. La utilización del Mictlan como fuente de metáforas y símbolos es propicia para reforzar, en este sentido, dicha naturaleza hostil y caótica de los espacios y lugares descritos en la novela: son espacios amenazados que al mismo tiempo representan una amenaza para un individuo o una comunidad. Son espacios incapaces de contener el tiempo del fin, espacios que, una vez destruidos serán remplazados por nuevos lugares. Aquí, donde el espacio y el tiempo se manifiestan inseparables, es conveniente detener esta parte del análisis.

2. *Iris*. El espacio en disputa.

Iris (2014) es la primera novela de ciencia ficción escrita por Edmundo Paz Soldán. A diferencia de *Señales* de Yuri Herrera, donde el narrador extradiegético es el mismo de principio a fin, en *Iris* la voz narrativa es más compleja. La novela está dividida en 5 secciones tituladas con el

⁵⁴ La inestabilidad y fragilidad del espacio es una constante del género apocalíptico como se expresa también en la novela de Paul Auster *El país de las últimas cosas*: «Éstas son las últimas cosas. Una casa está aquí un día y al siguiente desaparece. Una calle, por la que uno caminaba ayer, hoy ya no está aquí. Incluso el clima cambia de forma continua: un día de sol, seguido de uno de lluvia; un día de nieve, luego uno de niebla; templado, después fresco; viento seguido de quietud; un rato de frío intenso y hoy, por ejemplo, en pleno invierno, una tarde de luz esplendorosa, tan cálida que no necesitas llevar más que un jersey. Cuando vives en la ciudad, aprendes a no dar nada por sentado. Cierras los ojos un momento, o te das la vuelta para mirar otra cosa y aquella que tenías delante desaparece de repente. Nada perdura, ya ves, ni siquiera los pensamientos en tu interior. Y no vale la pena perder el tiempo buscándolos; una vez que una cosa desaparece, ha llegado a su fin».

nombre de un personaje: «Xavier», «Reynolds», «Yaz», «Orlewen» y «Katja». Cada personaje constituye la perspectiva que el narrador asume al interior de cada capítulo, es decir, el narrador posee una focalización interna múltiple que no se manifiesta textualmente en el uso de la primera persona salvo en «Reynolds», donde predomina la primera persona del plural. Con *Iris* estamos frente a una narración claramente polifónica y dialógica en la que coexiste una pluralidad de conciencias autónomas con sus imaginarios correspondientes. La variedad de imaginarios produce una diversidad en la representación y apropiación de los espacios narrados en la novela al grado de que encontramos visiones antagónicas: el territorio aparece como un espacio en disputa tanto ideológica como materialmente, o sea, tanto en las descripciones de los espacios como en las acciones de los personajes en y sobre esos espacios. Aunque la enunciación de los espacios por parte del narrador responde siempre a un punto de vista claramente definido, en este capítulo trataré de enfatizar especialmente las descripciones sin atender las acciones, mismas que serán objeto de análisis en el siguiente capítulo.

Antes, sin embargo, hay que dar algunas pistas sobre el argumento de la obra. En un futuro impreciso, un grupo de seres humanos llega a la «isla» de Iris y comienza la explotación del territorio y de sus habitantes a través de la actividad minera, encargada a la corporación SaintRei, que también tiene la tarea de reclutar habitantes de «Afuera» para llevarlos como trabajadores a Iris. Éstos se establecen en el «Perímetro», sitio administrativo y de control; desde ahí los shanz (policías) hacen sus misiones de patrullaje y planean sus estrategias de incursión y de ocupación. Megara y Malhado son territorios habitados por los irisinos donde se encuentran las minas que son explotadas. Un resumen histórico es incluido casi al principio de la novela:

Sabía [Xavier] por el Instructor que el protectorado de Iris tuvo días mejores. Que las pruebas nucleares de mediados del siglo pasado habían convertido a los irisinos en lo que eran y a la región en un campo radiactivo donde pocos seres humanos que llegaban de Afuera sobrevivían más de veinte años. Que a fines del siglo pasado el descubrimiento del X503, un mineral liviano y resistente con múltiples aplicaciones industriales, hizo que Munro, a cargo del protectorado, aprobara las concesiones de explotación del X503 para SaintRei. Que el dinero fácil hizo que inmigrantes desesperados y aventureros de toda condición aceptaran el contrato vitalicio, con todo lo que ello conllevaba: la imposibilidad del retorno a Afuera, el acortamiento en las expectativas de vida. Que cuando algunas variantes del X503 fueron descubiertas Afuera, las principales ciudades de Iris decayeron. Sabía todo lo que debía saber de Iris gracias al Instructor («Xavier», p. 15).

Con *Iris*, pues, estamos ante una novela que cuenta un proceso de colonización —en tanto ocupación de un territorio— y de colonialidad —alteración de la forma en que se articulan las relaciones intersubjetivas—, procesos que repercuten tanto en la constitución material del espacio —el hábitat—, así como en la forma en la que los habitantes se relacionan con su territorio,

entendido éste, con Giménez (1996), no sólo como «una extensión de la superficie terrestre habitada por grupos humanos» (p. 10) sino como la valoración que los habitantes hacen de esa superficie; hablar del territorio, en palabras de Giménez, es hablar «de un espacio dotado de alta densidad simbólica» (p. 11). Dicha valoración es producto de un imaginario y, por ende, concatena tradiciones, memorias, religiosidades, espiritualidades y mitologías; además, ese imaginario despierta en los habitantes el deseo de intervención sobre su territorio sea, o no, a través de una vía institucional. En los procesos de colonización como el que encontramos en *Iris* existen al menos dos imaginarios contrapuestos, dos formas antagónicas de apropiación y valoración del territorio: la de los irisinos y la de la corporación de SaintRei.

Es Munro, a través de Saint Rei, quien inicia la empresa colonizadora/colonialista. Al respecto, cabe recuperar lo dicho por Appadurai (2001) en cuanto al proceso de colonización y la producción de los espacios: «La producción de la vecindad, por lo tanto, es inherentemente colonizante, en el sentido de que supone la afirmación de un poder socialmente organizado sobre lugares y escenarios que son vistos como potencialmente caóticos y rebeldes» (p. 192). El territorio se reordena desde el punto de vista de los colonizadores, es decir, desde SaintRei. Así queda mostrado en la cartografía de Iris que describe el narrador donde el Perímetro se establece como el centro y el sitio a partir del cual se establecen las coordenadas espaciales:

Xavier podía ver los límites naturales de la ciudad marcados por el Gran Lago hacia el norte, las montañas Rojas al sudeste, el valle de Malhado en el oeste. En otro destacaban las ciudades más importantes del protectorado. Nova Isa estaba cerca del mar y era el destino soñado por los shanz, que a veces, en el encierro de la capital en el centro de la isla, imaginaban que una brisa marina los despertaba por la mañana. En Malhado se daba el jün, Megara era el centro de acopio y comercialización («Xavier», p. 59).

Para Appadurai, también, toda producción del espacio es, inherentemente, «un ejercicio de poder sobre algún tipo de medioambiente tenido por hostil o recalcitrante, que puede adoptar la forma de otra vecindad» (p. 193). Todo proceso de colonización, pues, conlleva un reordenamiento y una nueva valoración del territorio que no erradica los otros valores, sino que disputa con ellos. En este sentido, *Iris* novela la disputa por el espacio que se hace patente en la lucha por el territorio entre los irisinos y los shanz. Además, a estas pugnas se suman los conflictos interiores de los personajes de SaintRei: el policía Xavier, los oficiales de Reynolds y la enfermera Yaz, cuyas subjetividades se fragmentan al mismo tiempo que el reordenamiento espacial de los colonizadores comienza a desmoronarse.

i. La colonialidad de la naturaleza: visiones contrapuestas

Décadas de mutaciones habían convertido a los irisinos en lo que eran: doloroso verlos. Munro quiso eludir las responsabilidades argumentando que antes de las pruebas nucleares en la isla había ofrecido relocalizar a los irisinos; algunos habían aceptado, pero la mayoría no, porque consideraba que Iris era un lugar sagrado y ancestral («Xavier», p. 39).

Como lo señala Alimonda (2011), el hábitat natural juega un papel fundamental en los espacios coloniales y éste es incorporado comúnmente al imaginario del colonizador en una posición de inferioridad, es decir, «como recurso a ser explotado» (p. 47). Ésa es la intención primera de los oficiales de SaintRei, y por consecuencia de Munro, al llegar a Iris: «Queríamos explotar esta región. Estábamos seguros de q' éramos superiores a la gente que vivía ki» («Reynolds», p. 94).

El proceso de colonización en Iris tuvo dos etapas. La primera consistió en usar el territorio para pruebas nucleares y representó en sí misma un momento de afirmación —incluso ritual— del poder de Munro sobre los irisinos; este primer choque facilitó la etapa estrictamente colonial de la ocupación del territorio para la sobreexplotación del recién descubierto mineral X503. Ambas actividades produjeron la devastación del ecosistema y el aniquilamiento de gran cantidad de habitantes. En cuanto al paisaje derruido por las pruebas nucleares y el violento patrullaje, el narrador otorga la siguiente descripción: «Edificios que por milagro no se habían derrumbado, manchas de moho en las paredes, hierba negruzca en la entrada. Vivían irisinos ahí, entre las ruinas. Llegaban en busca de un lugar para hacer suyo, se apoderaban de terrazas, pasillos, piscinas vacías» («Xavier», p. 14). El territorio fuera del Perímetro, el «anillo exterior», se convierte, en palabras de Appadurai, en una nueva vivienda, a pesar de su condición ruin, para los irisinos y en un espacio antagónico donde la potencial rebeldía debe ser continuamente aplacada. En contraposición al Perímetro donde todo «carecía de olor», el mercado en el anillo exterior golpea a los shanz con un «olor a vómito de la basura acumulada en las esquinas» («Xavier», p. 15). Sobre las huellas de la violencia infringida en contra de los irisinos, el narrador hace constante referencia a sus «defectos congénitos» provocados por la radiactividad y a los cuerpos amputados por algún accidente en las minas; todo ello hace que, para la mirada aséptica de los shanz, el verlos resulte una experiencia «dolorosa».

Appadurai explica que todo proceso de asentamiento no sólo es violento para con el territorio colonizado y sus habitantes, sino que genera ansiedad en el colonizador, en este caso en los shanz (o «pieloscuros», como los irisinos se refieren a los trabajadores de SaintRei); una

ansiedad que nunca desaparece por completo y se manifiesta en «la repetición ritual de aquellos momentos originales, aun mucho después de ocurrido el acontecimiento fundante de la colonización» (p. 193). La repetición ritual que menciona el antropólogo indio, al interior de la obra, implica una re-producción del ejercicio fundacional del poder que quedó expresada en el acto primero de las pruebas nucleares y, luego, de la ocupación. Después de un tiempo se vuelve necesario actualizar ese acto, de ahí que en *Iris* se narre el aumento gradual de la vigilancia por «drons» fuera del Perímetro y los patrullajes cada vez más cruentos por los shanz de Reynolds en el «anillo exterior». Pero la ansiedad al interior del Perímetro también fragmenta las subjetividades de por sí problemáticas de los shanz, subjetividades que repercuten necesariamente en la valoración del espacio que habitan.

Los pieloscuros provienen de «Afuera», nombre con el que «llamaba SaintRei a todo lo que no fuera Iris» («Katja», p. 320). Pero ese «Afuera» no encuentra en Iris su correspondiente «Adentro». Hay, en los shanz, una dislocación espacial que nunca es resuelta por completo: ni allá, ni aquí los personajes logran estabilizarse. «Afuera» la publicidad de SaintRei apela precisamente a un sentimiento de alienación y de hastío que el narrador presupone característico de las grandes urbes⁵⁵:

Las propagandas de SaintRei seducían en las estaciones de los metros, se alzaban entre la polución -a los costados de las avenidas- en los lomos de los edificios. Quién no había soñado alguna vez con abandonar el paisaje asfixiante de las metrópolis, convertirse nun shan en tierras lejanas. Se veían tan bien esos uniformes de grafex adheridos al bodi, esos riflarpones, esos cascos metálicos con una máscara de fibreglass pa la cara. Te implantaban lenslets gratis, te inyectaban cosas en los pulmones para combatir el aire tóxico, hormonas pa que tus heridas curen rápido, te borraban la memoria si querías [...] Nos, fracasados y pa colmo soñadores («Reynolds», p. 100-101).

Huir del escenario urbano disfórico y distópico en busca de una aventura y un reinicio de la historia personal es la promesa de SaintRei para los emigrantes. No obstante, ya en Iris, de donde regresar es imposible, la percepción de los shanz sobre el territorio degenera en ambivalencia: «Éramos felices, no lo éramos [...]. Se nos ahuecaba el alma por noso jom, teníamos tantos joms que no sabíamos por cuál se nos ahuecaba el alma. Iris era noso jom, Iris era el agujero negro del fokin culo del universo» («Reynolds», p. 99). Esta ambigüedad en la valoración del espacio por parte de los shanz, que adquiere caminos particulares en cada personaje, alcanza su punto álgido

⁵⁵ Georg Simmel (1977) se refirió a la actitud *blaseé* como el fenómeno síquico característico de la metrópoli donde ningún objeto merece preferencia sobre otro y donde, a la luz de los habitantes de las pequeñas ciudades, los habitantes de las metrópolis lucen «fríos y descorazonados» (p. 5): hay en y entre ellos una antipatía latente.

cuando el Perímetro, en tanto símbolo de orden, es atacado desde adentro. Entonces los personajes descubren que «la vida no volvería a ser lo que había sido en el Perímetro. El único lugar de Iris seguro para los pieloscuros acababa de desaparecer» («Xavier», p. 84). El combate apenas está por comenzar.

En su reflexión sobre el territorio, Alimonda especifica que la destrucción de éste significa en las poblaciones «la pérdida de sus conocimientos y de sus formas tradicionales de interactuar con la naturaleza» (p. 49). Si bien la novela no profundiza en las formas ancestrales de propiedad y de uso del territorio por parte de los irisinos, sí pone su atención en su valor simbólico-religioso que se traduce en la valoración del territorio como un lugar «sagrado y ancestral» que, además de ser morada de los dioses, funciona con un orden y una lógica distinta a la impuesta por SaintRei. Tanto Malhado como posteriormente Alaniz son lugares fuera del control de SaintRei de ahí que esas zonas del territorio sean percibidas como refugio y fortaleza:

El valle era uno de los territorios que SaintRei no controlaba del todo; Orlewen y sus tropas se escondían allí, en cuevas entre la maraña de árboles en las montañas, en las comunidades que lo salpicaban a las orillas de arroyos y aguas verdiazules («Yaz», p. 170)

El río de las Aguas del Fin era la línea divisoria entre el territorio que podía controlarse desde la torre de observación de Alaniz y la zona en la que era posible que estuvieran Orlewen y su gente («Yaz», p. 191).

[Malhado] no sólo era un lugar temido por los pieloscuros. También ofrecía protección debido a las fuerzas magnéticas del lugar, que impedían comunicaciones adecuadas. («Orlewen», p. 288)

Retrocedamos un poco, antes de terminar, para dar cuenta de que es precisamente la valoración simbólica del territorio como «lugar sagrado» la que impulsa la disputa por el espacio. En su análisis sobre la economía andina, Van Kessel (2003) señala que en las culturas donde la Vida es el valor supremo «todo tiene vida y personalidad: seres humanos, los seres de flora y fauna, y también las piedras del campo, el agua de los ríos; los cerros y los fenómenos climáticos, sol, luna y estrellas» (p. 68). En este sentido, el valor de la Vida contribuye a la sacralización del territorio; la naturaleza para los irisinos deja de ser un espacio neutral tal y como lo consigna el narrador en la descripción de las minas de Megara. Mientras que para los shanz las minas son «lugares donde ocurre la explotación sistemática de irisinos» (p. 29), localizadas «nel lugar más tóxico de la isla» (p. 45), para los irisinos éstas adquieren un valor diametralmente opuesto: sagrado.

Orlewen entró a la mina. Dio pasos en la oscuridad de la mano de un minero con un casco que emitía luz intermitente. Las paredes de roca viva húmedas, goteaba wangni desde el techo; se escuchaban explosiones a la distancia. Debía agacharse al caminar. Algún día le tocaría a él. Un estremecimiento. El pasillo se fue ampliando, los techos se hicieron más altos. El camino se dividía en tres. En el lugar de las bifurcaciones una estatua de Malacosa pintada de rojo. Aparecía y desaparecía al temblor de las velas. No debía asustarse. Llevaba sangre de dragón en un recipiente minúsculo, una ofrenda a la estatua («Orlewen», p.230).

Para los irisinos la naturaleza es un ser biótico que demanda una actitud específica: la veneración. Es en «las galerías cavernosas de la mina» (p. 236) donde los irisinos experimentan el «misterio», aquello que Rudolf Otto (1958) define como «lo numinoso»: lo que detiene y distancia al mismo tiempo que fascina; que humilla al mismo tiempo que exalta. La disposición del espacio despierta en el irisino un «sentimiento de criatura» donde el individuo redescubre su lugar en relación con los dioses: una posición de subordinación y obediencia manifestada en el cuerpo que se agacha para atravesar la cueva y en la mirada que se dirige exclusivamente a la tintineante estatua del dios en medio de la oscuridad; todo allí configura lo «tremendo» e invita al espanto. Los espacios, además, adquieren su valor simbólico como resultado de la interacción entre los seres que lo habitan:

Cada pájaro dun solo color, al volar juntos forman el arcoíris. Migran rumbo a Malhado pa su reunión anual. Vuelan guiados por un líder, el único pájaro que lleva en su plumaje los siete colores del arcoíris, mas ellos lo ven dun solo color, el suyo. Y cuando llegan a Malhado descubren que las sombra que crean al cruzar los lagos es el rostro de Xlött. Eso es lo que somos. Nada cuando estamos solos, el Dios si estamos juntos. Un todo trascendente («Orlewen», p. 291).

La simbolización del territorio como un lugar sagrado y la imposibilidad de habitarlo de esa manera es el detonante de los conflictos entre los irisinos y los pieloscuros de SaintRei. Por ello, desde el principio Orlewen tiene clara su misión: «liberar a la montaña de su servicio forzado a los pieloscuros» («Orlewen», p. 230), y su móvil: «la fe no debía ser solo para rumiar la venganza. También era para la liberación iluminadora» («Orlewen», p. 249). La fe, sustentada y expresada en la ingesta de plantas y frutos, genera también una nueva percepción del espacio: «Con el paideluo verás lo que está dentro de ti, con el jün eso y un mundo que no sabías q'existía ki afuera tu. Con el paideluo verás mejor este mundo, con el jün puede que veas otro mundo. Mas ese otro mundo te hará ver mejor este mundo» («Orlewen», p. 256). Por habitar ese «otro mundo» en el territorio irisino es por lo que hay que combatir.

Aceptar que *Iris* es la puesta en marcha de una lucha por la espacialización de determinados objetivos, así como de una lucha entre distintos modos en que un individuo o grupo de individuos valora un espacio determinado, permite afirmar que el espacio aparece como un territorio en disputa, un contenedor de dos imaginarios cuyas expresiones se contraponen y no pueden coexistir simultáneamente: ambos están en riesgo aunque el riesgo sea vivido tanto por los irisinos como por los shanz de distintas maneras: por los primeros como «Advenimiento», por los segundos como «Apocalipsis». El espacio no se revela sólo como sede del combate entre shanz e irisinos, sino que ese combate es también una lucha por una renovación del tiempo, por su fin; de eso se trata el «Advenimiento», del momento «en que los verdaderos dueños de la región vendrán para reclamar lo suyo» («Xavier», p. 97). La crueldad del combate, por otro lado, agudizará la representación apocalíptica del espacio que, al mismo tiempo que recuperará toda la descripción del texto de Juan, se convertirá, hiperbólicamente, en síntesis y epítome de todas las catástrofes:

Todo un pueblo desaparecía delante de Yaz. El incendio del libro del Apocalipsis. El profeta había visto todos los Apocalipsis en la tierra. Esto no se quedaría así. Sonarían las trompetas, abrirían los sellos, llegaría el juicio. («Yaz», p. 221).

Caracterizar a los protagonistas de estos combates será la tarea del próximo capítulo.

Hemos visto hasta ahora la caracterización del espacio tanto en *Señales* como en *Iris*. En *Señales* el espacio es descrito como un cuerpo monstruoso que es hostil para quienes lo habitan; esto ocasiona que los lugares sean vistos como no-lugares, en términos de Augé. La caracterización del espacio se consigue a partir de su simbolización con elementos tomados de la mitología mexicana, en específico del Mictlan. Pero tanto el espacio como los no-lugares en *Señales*... son ubicados en un tiempo crítico en el que su existencia es puesta en vilo desde su propia naturaleza revelada como transitoria. En *Iris*, en cambio, la polifonía de la voz narrativa provoca que el espacio sea descrito como un territorio en disputa. Dos grupos sociales, los shanz y los irisinos, tratan de imponer su respectiva valoración y apropiación de ese territorio. El espacio, en parte devastado, se convierte en un campo de lucha por espacializar dos imaginarios distintos que encarnan las dos concepciones de apocalipsis y contra-apocalipsis que apuntamos en la «Introducción». Para SaintRei, cuyo imaginario se muestra como dominante, hegemónico y central, el apocalipsis implica ruptura del equilibrio y fin del orden que ellos sustentan; implica también el surgimiento y fortalecimiento de un enemigo concreto, Orlewen, que lucha por la

recuperación de un espacio que reclama como suyo; implica el aumento de la violencia ejercida hacia los dos lados. En cambio, para los irisinos, el imaginario apocalíptico involucra aquello que Ortega (2010) define como contra-apocalipsis y que, como dejamos en claro, no es más que un imaginario que pone en cuestión el orden hegemónico; es, en palabras de Ortega, un «contra.discurso crítico, la crisis de la idea del fin como promesa de recomienzo» (p. 53). Para SaintRei, el fin luce definitivo; mientras que para Orlewen el fin es sólo el paso necesario para un nuevo inicio donde el territorio en su totalidad recuperará su valor sagrado y ancestral. No obstante la diferencia de objetivos, para los irisinos el imaginario apocalíptico comparte los mismos atributos que el imaginario apocalíptico de SaintRei en términos espaciales: el espacio es adverso para sus habitantes al mismo tiempo que es amenazado por factores intrínsecos y extrínsecos, el espacio se muestra incapaz de contener los acontecimientos que anteceden el fin o la transición: catástrofes naturales, transiciones demográficas, batallas. Pero para tener un mejor entendimiento de la naturaleza de los imaginarios apocalípticos que se expresan en las novelas es necesario ahondar en su análisis, centrando nuestra atención en los personajes de las mismas. Ése es el paso que se dará a continuación.

«¿QUIÉNES ESTAREMOS ALLÍ?» PROTAGONISTAS DEL PORVENIR

«En aquellos momentos competirán entre sí los reyes de la tierra, y en toda ella habrá grandes hambrunas, pestes y muchas necesidades. Los hijos de los hombres serán conducidos como cautivos en todas las naciones, y perecerán a espada y habrá una gran conmoción en el mundo».

Apocalipsis de Tomás (siglo IV d. C.)

Los imaginarios apocalípticos, como los he descrito hasta ahora, dotan a la historia de un «principio de legibilidad» en el que el mundo se vuelve portador de signos, tal y como lo apunta Gervais (2004), y un sujeto o una comunidad se (auto)coloca como intérprete de esos signos. Con mundo, me refiero no sólo al espacio, sino también al tiempo y a los actores de los procesos históricos que son imaginados y representados, al interior de los relatos construidos, cumpliendo un rol bastante bien determinado tomando como base las fuentes de dicho imaginario. En el caso, por ejemplo, del *Apocalipsis* de San Juan, el repertorio de personajes expresa bien ese esquematismo presente ya desde los primeros textos iraníes inspirados por Zoroastro donde el mundo se ve como el escenario de la lucha entre el bien y el mal encarnados en los seres divinos Ahura Mazda y Angra Mainyu. Tanto en los textos zoroástricos como el apocalipsis según Juan cada personaje es arquetípico, o en términos de Tornero (2011), cada personaje es un «modo de ser» que posee un carácter que lo define y que en sus acciones tiende a ser congruente con ese carácter. Otro punto de vista lo ofrece Pimentel (2002) al distinguir entre personajes «llenos» y personajes «vacíos». Un personaje «lleno» lo es en tanto su referencialidad, es decir, en tanto que su solo nombre, escribe Greimas recuperado por Pimentel, «permite un anclaje histórico que tiene por objeto construir el simulacro de un referente externo» (p. 64). En los apocalipsis, no obstante, un personaje está «lleno» no necesariamente por su nombre sino por su función dentro del relato ya sea como protagonista o antagonista, función que parece preexistir al propio personaje, de ahí que también suelen considerarse arquetipos⁵⁶. Además, estos personajes poseen un estatus ejemplar, o sea que sus cualidades morales son presentadas como intrínsecas al mismo tiempo

⁵⁶ Para Chelebourg (2000), a partir de Jung, los arquetipos se definen como «constantes en la imaginación» (p. 24), pulsiones psicológicas que se manifiestan a través de imágenes simbólicas

que interpelan el comportamiento de los lectores/oyentes; por ende, la trama que se despliega produce un dualismo ético. El biblista español Xabier Pikaza (1999) compara el desarrollo del *Apocalipsis* de Juan con un camino donde emergen «formas personalizadas» del mal que van siendo amenazadas y destruidas conforme avanza la revelación y se aproxima la culminación de la historia. En un análisis actancial, entonces, encontraremos que el *Apocalipsis* presenta a un personaje, Jesús, y a muchos oponentes (la Serpiente, el Falso Profeta, la Bestia, la Prostituta...) que obstaculizan el cumplimiento del deseo del Salvador, la Gran Boda con su pueblo en un espacio y tiempo futuros: la Nueva Jerusalén al final de la historia. Además, Jesús, como actor central, asume a lo largo del relato varios roles: cordero, guerrero, rey, esposo. Los imaginarios apocalípticos occidentales en mayor o menor medida han reproducido este estrecho esquematismo donde, como advierte Pimentel respecto a los personajes llenos, «la historia ya está contada, y gran parte de la actividad de lectura consistirá en seguir las transformaciones, adecuaciones o rupturas, que el nuevo relato opera en el despliegue conocido» (p. 65). Un análisis de los personajes en *Iris* y *Señales* parte de esta premisa no sin dejar de lado las otras fuentes que nutren los respectivos imaginarios apocalípticos desplegados al interior del mundo del texto.

El argumento «ya contado» puede resumirse como sigue: mientras el enemigo busca cumplir sus objetivos aniquiladores, un líder de naturaleza mesiánica guía a los suyos de la resistencia a la rebelión en busca de la (re)instauración de un Nuevo Mundo donde reine la justicia y la paz. Esta concepción de la historia, denostada no sin cierta dosis de brillantez intelectual por John Gray (2008), ha demostrado ser recurrente y persistente en América Latina, como lo ha documentado Saranyana en sus cuatro tomos de *Historia de la teología en América Latina* en un contexto religioso, y como ha sido advertido por Vivanco (2012) en el caso de la historia reciente del Perú. Desde las primeras rebeliones indígenas de indudable talante mesiánico hasta el discurso de tintes populistas de algunos líderes políticos a fines del siglo XX, los arquetipos personalizados del bien y del mal están muy a la mano en cuanto a la interpretación de la historia se refiere. Precisamente la multiplicidad de narradores en la novela *Iris* evidencia estos «modos de ser» al construir personajes concordantes con aquellos del *Apocalipsis* joánico aunque con algunas diferencias que trataré de marcar con detalle. *Señales*, en cambio, evita, sin desaparecerla, la intertextualidad explícita con el *Apocalipsis* joánico, aunque comparte con *Iris* un rasgo esencial que Mara Donat (2013) ha identificado como común en varias novelas

«apocalípticas»: tanto en *Iris* como en *Señales* cada personaje escenifica en sus contradicciones internas «el derrumbe de toda categoría» o, como aclara ella misma, «un apocalipsis que se enfatiza sobre el eje simbólico de la construcción de la identidad» (p. 413).

1. *Iris* y el mesianismo posthumano

En el capítulo anterior mencioné que *Iris* se construye a partir de 5 personajes —5 puntos de vista— y que en la novela se representan al menos dos tipos de imaginarios apocalípticos incapaces de coexistir y cuyo conflicto se expresa en la representación que cada uno hace de los espacios y en la disputa por un territorio específico. Muy pronto en la novela se advierte un esquema actancial perfectamente definido con dos fuerzas que se contraponen: una colectividad protagonista, los irisinos, y una colectividad antagonista, los shanz. El objetivo de los irisinos es, a grandes rasgos, la recuperación de su territorio mientras que el objetivo de los shanz es mantener el orden impuesto. Esta «contraposición de fuerzas históricas», como la define Parkinson Zamora (1994), evidencia lo ya visto por Castoriadis cuando observa que al institucionalizarse un imaginario disputa con otros imaginarios periféricos o contrahegemónicos su centralidad.

Los imaginarios apocalípticos, desde sus antiquísimos inicios, tienden a expresar la superación de esta irreconciliable disputa mediante una batalla definitiva. Precisamente en cómo *Iris* describe y construye los participantes de esta batalla de uno y otro bando encontraremos las características que lo semejan y lo distancian de textos como el *Apocalipsis* de san Juan.

i. Los shanz y el poshumanismo antagónico.

En su análisis del personaje literario, Tornero (2011) observa que es necesario pensar al sujeto, y al personaje, «ya no de manera sustancialista sino en constante construcción», es decir, «a partir de la relación que establecen los personajes entre sí, con el supuesto de que el personaje construye su identidad en relación con el otro o lo otro con lo que interactúa» (p. 154). En la filosofía occidental en el siglo XX, es Lévinas quien mejor encarna este giro al hablar de la importancia de encontrar y mirar al otro «cara a cara». En una conversación con el también filósofo Phillippe Nemo, Lévinas (1985) recuerda que «el rostro está expuesto, amenazado, como si nos invitara a cometer contra él un acto de violencia; al mismo tiempo, mirar el rostro es lo único que nos impide matar» (p. 86). En *Iris* es precisamente el encuentro con el rostro del otro el

que detona los puntos de inflexión y transformación en la vida de los distintos personajes, sean shanz o irisinos.

En el género apocalíptico tradicional, los personajes antagónicos responden a un solo modo de ser y están condicionados por él. Su comportamiento obstaculiza de principio a fin el cumplimiento de los deseos de los protagonistas. *Iris*, no obstante —y ésta es su gran diferencia con el *Apocalipsis* de Juan—, no repite con intransigencia ese dualismo. Esto ocurre, en un primer momento, gracias a la opción por personajes individuales complejos con una historia de vida propia. Cada uno de ellos, como ya observaba Bajtin (1986) respecto a los personajes de las obras de Dostoievski, es una conciencia independiente y autónoma que, si bien responde a circunstancias históricas determinadas, tiene una trayectoria personal que facilita su distinción del grupo social al que pertenece: su individuación. En *Iris* el hecho de que cada capítulo lleve como título el nombre de un personaje y, por consecuencia, cada capítulo se construya desde un punto de vista diferente, favorece esa distinción. En el primer capítulo «Xavier», se nos narra la historia de Soji, cuyo cambio de actitud⁵⁷ representará un paradigma para el resto de los personajes.

Xavier es un shan encargado de mantener el orden y la seguridad fuera del Perímetro por medio de patrullajes continuos. Él, como los otros shanz, proviene de Afuera y llegó a Iris con la ilusión de dejar atrás su historia pasada e iniciar una nueva vida, es decir, con un deseo personal de transformación. En Iris conoce a Soji, también trabajadora en el Perímetro, con quien inicia una relación afectiva. Soji es la primera en darse cuenta del trato que daba SaintRei a los irisinos. De esta manera el narrador describe su proceso de «conversión»:

Soji había trabajado durante un tiempo en el Perímetro, en la oficina encargada de administrar las minas. Su curiosidad la había llevado a aprender los rudimentos del irisino y, a su vez, eso hizo que sirviera de enlace con los líderes de los mineros irisinos. Fue enviada varias veces a Kondra y a Megara a negociar con ellos, aprendió de su religión, de los abusos que sufrían, y terminó identificándose con su causa («Xavier», p. 41).

Soji experimenta un cambio de actitud cuando tiene un encuentro cara a cara con los irisinos: su identidad como personaje antagónico al ser parte del Afuera se ve fracturada y da un giro en sus

⁵⁷ El cambio de actitud, en griego *metanoia*, es uno de los propósitos del libro del *Apocalipsis*. Así lo afirma Juan Stam (2006): «La conclusión a que nos lleva el carácter pastoral del Apocalipsis, ubicado en su contexto histórico, es que su mensaje era un tremendo llamado a la esperanza y un desafío a la valentía cristiana» (p. 39). Stam es excesivo al ver este rasgo «pastoral» como exclusivo del *Apocalipsis* de Juan. Si observamos con atención, aunque no se haga explícito en los textos, el género apocalíptico tiene una dimensión claramente pedagógica y doctrinaria. Sus intenciones son convencer a las y los lectores u oyentes de que su interpretación de la historia es la correcta. Es Derrida (1983) quien se ha dado cuenta de este riesgo y, en su deconstrucción del término, concluye que la verdadera tarea apocalíptica consiste en denunciar estos usos totalizadores.

acciones y actitudes, abandona algunas lealtades para asumir otras: deja atrás el imaginario apocalíptico de los shanz para adoptar el imaginario apocalíptico de los irisinos. El indicio más fuerte de esa transformación en la identidad del personaje de Soji se da en la simpatía que va mostrando por la religión irisina. Casi al principio de la obra se consigna en siguiente diálogo entre Soji y Xavier:

El Advenimiento adviene, dijo ella, y a Xavier le molestó. Era una frase de Orlewen que leía en las paredes de las casas y edificios de la ciudad.

Seguro que sí, dijo [Xavier], burlón. El momento en que Xlött vendrá pa desalojarnos y todo volverá a ser como era. El momento en q'el futuro será de nuevo el pasado. A mí me prometieron un jetpack tu.

Sólo te cuento lo que escucho, dijo ella y salió tirando la puerta. («Xavier», p. 31)

Tras esta aparentemente inocente declaración, Xavier decide seguir a Soji en sus exploraciones por el territorio irisino. Es ése el momento en que Xavier tiene un encuentro cara a cara con los irisinos. Pero antes de explorar ese episodio, continuemos el camino de Soji quien va compartiendo con Xavier todo lo que aprende del Advenimiento. Esto provoca que ambos modifiquen su percepción y representación del espacio:

Un día que él tenía libre ella le pidió que fueran a conocer el Gran Lago. El viaje fue tranquilo a pesar de la carretera en mal estado. Una colina se recortaba en la distancia y ella le dijo que pertenecía al clan del dragón de Megara; cuando a los miembros de ese clan les llegaba la hora del verweder, debían pasar inevitablemente cerca de esa colina. Con algo de esfuerzo Xavier creyó distinguir en los contornos rocosos de la colina la espalda de un dragón de Megara. Soji le habló de un dragón herido que debía proveer a sus seis criaturas y por ello había enrumbado hacia el Gran Lago; lejos del desierto habría vegetación. El dragón podría morir luego en paz, la colina conmemoraba el lugar de su muerte. Cada hijo era un nuevo camino. A partir de ahí había varias opciones. El trazo del dragón se convertía en seis trazos. El entusiasmo de ella contagiaba («Xavier», p. 43).

Este párrafo, lleno de mitología, nos permite recuperar lo dicho con profusión en el capítulo anterior. Mientras que en un primer momento para Xavier una montaña era un recurso natural a ser explotado, gracias a Soji, esa representación del espacio se transforma y una montaña es ahora parte de un entramado mitológico en donde la naturaleza, en tanto sitio sagrado, tiene un papel preponderante. El cambio de actitud de Soji no acaba en la sola renovación en la representación del espacio, sino que se radicaliza mucho más. El nuevo imaginario da un giro inusitado a su identidad como personaje y a sus acciones. Hacia el final del capítulo, la voz narrativa nos dice:

Para ella, SaintRei sólo continuaba una serie de injusticias iniciada hacía mucho, incluso antes de las pruebas nucleares, con la llegada de los pieloscuras a la isla. No se trataba de que, obligada por Munro, SaintRei mejorara su trato con los irisinos. Lo que buscaban Soji y todos los que pensaban como ella era que SaintRei no existiera, que los pieloscuras no existieran, que él [Xavier] no existiera («Xavier», p. 76)

Como veremos en el último capítulo, las acciones de los personajes ocurren en el tiempo y, en los imaginarios apocalípticos, están orientadas hacia un tiempo. La transformación de Soji se

completa cuando afirma no sólo que cree que ocurrirá el Advenimiento sino que «Está ocurriendo» («Xavier», p. 76). La última acción de Soji, la detonación de una bomba dentro del Perímetro, no será ya una sorpresa para Xavier sino una conclusión lógica de todo el cambio de actitud que había visto en ella.

Me detengo un poco más en Xavier y en el acontecimiento donde nos damos cuenta que el encuentro cara a cara con los irisinos es, en esencia, un encuentro con otra cosmovisión y con otro dios, Xlött. Éste se da en el mercado y en compañía de Soji y de sus amigos irisinos. Allí descubre cómo para ellos todos los elementos están interconectados: los olores, la arquitectura, las miradas, las voces, las multitudes, todo se conjuga conformando una manifestación ostentosa de la Vida. El encuentro cara a cara rompe la idea que Xavier tenía de los irisinos como seres violentos, grotescos e intimidantes, todo lo que SaintRei les había hecho creer sobre ellos; en pocas palabras: la idea de «que nada de lo irisino interesa Afuera» («Xavier», p. 75). Este paseo por el mercado provoca en Xavier titubeos:

No había querido darle argumentos a su favor, pero reconocía que comenzaba a tener dudas sobre la naturaleza misma de la ocupación. Alguna vez había pensado que era benéfica, que sin ella los irisinos no podrían subsistir; hoy sospechaba que quizás la insurgencia hacía lo correcto al reclamar Iris para su gente («Xavier», p. 77)

Pero no es solamente el encuentro cara a cara con los irisinos el que facilita los cambios en la identidad de los shanz y el que fractura su antagonismo, es también la imposibilidad de identificación con los otros shanz. Mencioné en el capítulo anterior que los shanz son hombres provenientes de Afuera y que SaintRei les prometía en Iris un nuevo comienzo. Aquí es donde la novela retoma una de las preocupaciones centrales en la narrativa de Paz Soldán: la relación del ser humano con la tecnología expresada en la obra a través del cuerpo post-humano.

Tanto el capítulo de «Xavier» como el de «Reynolds» evidencian esta imposibilidad de empatía entre los shanz al interior del Perímetro. En el capítulo «Xavier» aparece a propósito de la subtrama de Song, compañero de Xavier. En uno de los patrullajes, Song es herido y su cuerpo queda destrozado. La única alternativa para su supervivencia es convertirlo en un «artificial». Ya desde la propaganda de SaintRei, se atisbaban algunas prótesis que serían necesarias para la nueva vida en Iris: «uniformes de grafex adheridos al bodi», «lenslets gratis», «cosas en los pulmones para combatir el aire tóxico», «hormonas pa que tus heridas curen rápido». Como observa Mejía (2005), hay vacilación en la delimitación de lo humano y lo post-humano. Según Kauffman (cit. en Mejía, 2005), un cuerpo que se somete a terapias de rejuvenecimiento es ya un

cuerpo post-humano. Haraway (cit. en Mejía, 2005), en cambio, enfatiza la figura del ciborg como lo post-humano por antonomasia: la mezcla de lo orgánico con lo inorgánico. Otros autores como Fukuyama (2002) ven el cuerpo post-humano como un ser todavía no realizado que será posible sólo con los avances biotecnológicos de la clonación y del diseño genético. Mejía formula una definición provisoria cuando afirma que se está en presencia de un cuerpo post-humano en el momento en que lo corporal ha sido adulterado por artefactos⁵⁸. Para el esteta mexicano, existen diferentes variantes del cuerpo post-humano: el cuerpo transexual, el cuerpo robotizado, el cuerpo clonado y el cuerpo desmaterializado, cada una de estos caminos tiene claros representantes en el mundo del arte. En *Iris* lo post-humano se expresa de dos formas que corresponden a los dos imaginarios apocalípticos ya señalados arriba: el apocalipsis según los shanz y el «Advenimiento» predicado por los irisinos. Estas dos tendencias, ya atisbadas por Hayles (1999), pueden ser vistas como una prolongación de la taxonomía que Eco propusiera en *Apocalípticos e integrados*. Escribe Hayles que una tendencia de pensamiento —la apocalíptica—, identificada con las garantías primordiales y las trayectorias teleológicas, concibe al sujeto post-humano (en tanto mezcla de lo orgánico con lo inorgánico) como necesariamente «antihumano»; mientras que la otra —la integrada— ve gozosa el cuerpo post-humano como la apertura definitiva a un futuro «marcado por la contingencia y lo impredecible» (p. 285). En la escritura literaria, esta ambivalencia del cuerpo post-humano se encuentra en lo que Montoya (2010) define como la «écfrasis tecnológica», mecanismo descriptivo donde:

se revelan las tensiones de su naturaleza híbrida e intermedial, apelando a los polos de la esperanza o utopía y el terror: la esperanza de que incorporando algo del lenguaje de las imágenes se llegue a apresar de modo más intenso algún aspecto de lo real más allá de lo simbólico, y el terror a que esto no sea posible y a que las imágenes artificiales por tanto se sobrepongan al relato, degradando la realidad simbolizada hasta el simulacro (pp. 77-78)

⁵⁸ Post-humano no es sinónimo de post-humanismo. Mientras que el primero alude al cuerpo, el segundo tiene implicaciones netamente filosóficas. El post-humanismo tal y como lo ve Bares (2007) se define tomando como punto de partida «la muerte del hombre» e implica aceptar «que el universo es caótico, despiadado y moralmente neutro» (p. 12). Di Paoli (2011), en su análisis de dos novelas argentinas, ciñe el término post-humanismo a «la pérdida de la capacidad del individuo de utilizar la razón para solucionar sus problemas sociales y culturales» (p. 41). Es difícil no ver en el post-humanismo aislado un sinónimo de post-modernidad. No obstante, tal vez quien mejor haya descrito esta nueva filosofía sea Duque (2000) quien reconoce que la tecnología posibilita nuevas formas de pensar y repensar al individuo y a la historia, ambos totalmente fragmentados y difusos, como también lo observa Bares cuando apunta que vivimos en un tiempo en que el cuerpo mutilado ha irrumpido en la vida diaria. Duque proclama líricamente que en este escenario la filosofía «incluye, fomenta y promueve la defensa de la carne y la sangre: recoge, en ecuménica condolencia, los restos del individuo» (p. 261). Sólo aquí, en la incorporación de la tecnología al pensamiento o en el acto mismo de pensar con y sobre la tecnología desde y con el cuerpo, se puede decir que el post-humanismo incluye lo post-humano.

Recordemos que la écfrasis es, en términos de Pimentel (2001), «una descripción verbal de un objeto plástico» (p. 113). Partiendo de esta definición básica, Montoya propone el término «écfrasis digital» para dar cuenta de un espacio que siempre es percibido a través de mediaciones tecnológicas: el radio, la televisión, el celular; si en novelas anteriores de Paz Soldán, como lo observa Montoya, había momentos en que los espacios eran descritos sin esas mediaciones tecnológicas, en *Iris* el lenguaje mismo con el que se escriben los capítulos narrados desde la perspectiva de los shanz es una clara muestra de las alteraciones que provocan las mediaciones tecnológicas. El lenguaje híbrido de los shanz es, en esta línea de pensamiento, la culminación de una transformación identitaria que tiene como elemento central la tecnología. Las subjetividades están condicionadas por ella y eso se constata en los neologismos que utilizan los personajes: riflarpón, electrolápiz, lenslet, jetpack, holo⁵⁹.

Como se puede inferir de lo dicho hasta ahora, la realidad artificial de los shanz está mucho más cerca del simulacro y, por ende, del terror, mientras que para los irisinos la expansión y extensión del cuerpo humano a partir del «jün» es síntoma de renovación y de libertad. En este sentido, mientras que los shanz dudan sobre si los artificiales son realmente humanos o un simulacro de humanidad, los irisinos admiten que la naturaleza regala los medios para trascender el cuerpo humano: al final, también de eso se trata el «Advenimiento». El debate sobre lo post-humano al interior de la novela pone en la balanza dos formas de concebir e imaginar el «nuevo hombre», cada uno producto de un imaginario distinto que tiene sus propias fuentes, sus propios deseos y temores.

Para SaintRei, no hay distinción entre el cuerpo post-humano y el cuerpo humano mientras éste pueda desempeñar eficazmente sus tareas de patrullaje y de combate. Estas virtudes de los artificiales son explicadas así por un enfermero a Xavier:

Le dijo que SaintRei pensaba en todo, las prótesis eran de excelente calidad y se amoldaban sin problemas a los bodis destruidos. Los órganos sintéticos podían remplazar pulmones y riñones. No costaba nada reconstruirlos. En poco tiempo volvían a ser ellos mismos. Incluso conocía a shanz que se olvidaban de sus brazos y pensamientos artificiales. («Xavier», p. 21).

⁵⁹ Muchas de las palabras empleadas en la narración son transcripciones fonéticas del inglés. Esto es también una novedad en la escritura de Paz Soldán, aunque ya estuviera prefigurada en sus novelas anteriores donde los personajes se movían entre el español y el inglés pero la ortografía correcta era conservada. En *Iris* la ortografía no importa sino la creación de un lenguaje propio entre los shanz. El interlingüismo fronterizo cede ante un nuevo idioma como ocurre en otras novelas de la frontera.

Incluso, cuando el shan cuestiona demasiado a sus superiores o padece trastornos de personalidad más agudos se convierte en un «shan-zombi» a los que «se les borraba la memoria y se les injertaba otra» («Yaz», p. 165). Para la corporación, entonces, el cuerpo dista de verse, en palabras de Giorgi (2009), como «el resultado de historias específicas y tecnologías políticas que constantemente problematizan su estatuto y su lugar en el mundo social» (p. 68); todo lo contrario, el cuerpo es reducido a objeto e instrumento de dominación, a materia de disciplinamiento y experimentación, su pasado es eliminado («Los artificiales no tenían infancia ni adolescencia. Eran contruidos así, nacían adultos» [«Reynolds», p. 135]), toda su libertad y su capacidad performativa es alienada del individuo: el cuerpo artificial, como el espacio, se convierte en un lugar distópico, en vez de ser el ciborg «opositivo y utópico» que predicara Haraway a fines del siglo XX.

Xavier y otros shanz son conscientes de la separación arbitraria entre humanos y artificiales («un organismo de SaintRei se encargaba de decidir si los shanz reconstruidos seguían siendo seres humanos o si debían ser reclasificados como artificiales» [«Xavier», p. 23]) y en cierta medida tratan de oponerse a la idea de que el simulacro sea lo verdadero. Incluso estilísticamente, es el capítulo «Reynolds» donde mejor se explora ese intento. Narrado en una infrecuente primera persona del plural, una identidad colectiva encarnada en un «nosotros» que sustituye la focalización desde Xavier (ahora recluso por traidor), nos cuenta el endurecimiento del carácter de Reynolds después del atentado de Soji. Es destacable la transformación degenerativa que va atomizando este «nosotros» permitiéndonos ver su fragmentación y su destrucción debido, en parte, al contacto con el imaginario irisino, específicamente con su cosmovisión religiosa.

Comenzó una etapa en la q'el culto de Xlött se propagó entre los miembros de la compañía a medida que escuchábamos de los avances de la insurgencia en su declarada intención de tomar Megara y la guerra privada de Reynolds contra los irisinos se extendía. Íbamos al mercado, comprábamos clandestinamente efigies de Malacosa y Xlött. La enterrábamos en diferentes partes del Perímetro, como lo hacía la gente que seguía su culto dentro del Perímetro, pa evitar que nos descubrieran («Reynolds», p. 138)

El «nosotros», que al principio se presenta timorato y cabizbajo ante Reynolds, termina golpeándose y acusándose de deslealtad. El único que se mantiene íntegro en su antagonismo es Reynolds, a quien sólo le importaba, desde la perspectiva del «nosotros», «seguir siendo un oficial de Saint Rei. Un orgulloso defensor de los valores del Perímetro» («Reynolds», p. 153).

La artificialidad de los shanz no obstruye solamente la integración entre ellos sino que media su contacto con los irisinos. Es ilustrativo para este punto el videojuego que enajena a los shanz llamado Yuefei donde:

el objetivo consistía en colonizar la región y vivir en paz con los nativos [...]. En el primer nivel los colonizadores se deslumbraban ante la enorme cantidad de templos en las ciudades de Iris [...]. En el segundo nivel, los colonizadores tomaban templos y ordenaban edificar sobre ellos [...]; en el tercero, aparecían los cultos de Iris, que seducían incluso a los colonizadores [...]; en el cuarto se hacía presente Orlewen, que llamaba a su gente a la rebelión» («Xavier», p. 69)

Estamos en el terreno de lo virtual. Al respecto, Montoya (2010) afirma que en Paz Soldán existe «una auténtica poética del simulacro» (p. 78) que, no obstante, evidencia, mientras transcurre la narración, sus grietas y sus intersticios. En *Iris* el videojuego se convierte en la culminación de un proceso reflexivo que Paz Soldán había iniciado ya en obras anteriores a partir del collage y de la fotografía: las utopías y distopías de lo virtual. En *Iris*, como en textos anteriores, el hecho social es percibido a través de mediaciones tecnológicas: los shanz conocen la historia, interactúan con el presente e intuyen el futuro del proceso colonizador a través del videojuego⁶⁰. No hay prácticamente distancia entre el avatar del Yuefei y el shanz que patrulla en las calles: uno es réplica del otro, o como lo expresa el narrador, existe entre ambos una «apabullante fidelidad histórica» («Xavier», p. 69). Pero ¿lo virtual sustituye el encuentro cara a cara con el otro? Para Mauricio Bares (2007) la animación digital/computarizada es una representación de la promiscuidad entre lo real y lo irreal, una distinción que cada vez interesa menos. «¿No es eso lo que buscamos: imágenes con alma *-anima-* y sin cuerpo?» se pregunta con agudeza Bares. Ése es en realidad el ofrecimiento de SaintRei a los hombres de Afuera: la superación del cuerpo gracias a la artificialidad y a lo virtual. Un cuestionamiento a la negatividad que se puede desprender de la lectura de *Iris* sobre lo virtual lo ofrece Žižek (2004) en su muy usual relectura hegeliana de la historia:

En primer lugar, yo no creo que lo virtual es tan simple como parece. La manera en la que lo digital afectará nuestras vidas no se inscribe en la tecnología misma. Yo creo que la primera lección que nos da lo virtual es hegeliana. No es que lo que hubiera antes fuera real y que ahora estemos en una realidad virtual; sino que, visto hacia atrás, aprendemos que nunca hubo una ‘realidad’ en el sentido de una inmediata (o no mediada) experiencia (p. 95).

⁶⁰ Hay, en este sentido una radicalización del dominio de lo virtual sobre lo real en la obra de Paz Soldán. En *Sueños digitales* (2000) la manipulación de las fotografías podía alterar la memoria del pasado. En *Iris* lo virtual no sólo reconstruye la memoria del pasado, sino que va configurando explícitamente el futuro.

Žižek es bastante ingenioso cuando se trata de desestabilizar afirmaciones que damos por sentadas aún dentro de la teoría crítica. En el caso de lo virtual, Žižek sostiene que la realidad misma necesita de las apariencias; que, en términos de su otro gran referente Lacan, lo Real siempre es experimentado como espectro y como fantasía. En este entramado todo imaginario es una mediación de lo Real, una «apariencia inherente a la realidad» como ya lo atisbaba Vivanco (2013). El imaginario apocalíptico de los shanz, si seguimos esta lógica, incluye en su expresión una valoración del videojuego primero positiva al ser concebido como indispensable, que luego es puesta en duda al experimentar un nuevo punto de partida desde donde encontrarse con lo Real, es decir, con el rostro del otro.

Si para los shanz un artificial carecía de pasado, o al menos es lo que SaintRei les hacía creer, es la intromisión de ese pasado vivido Afuera lo que propicia también el cuestionamiento del imaginario dominante. La historia de Xavier antes de llegar a Iris es turbia y perversa, como suelen serlo las de los personajes centrales de Paz Soldán: una relación rota, un matricidio, una culpa impagable. Ese pasado, por más que SaintRei se empeña en eliminarlo, no lo deja en paz: se inmiscuye en las pesadillas y en las alucinaciones provocadas por el Polvo de Estrellas (PDS). Pero es precisamente allí, en medio de ese tormento que encontrará a Xlött, o que éste lo encontrará. En una de sus alucinaciones, Xavier experimentará «el abrazo», que es una forma en la que Xlött se manifiesta a sus elegidos:

Xavier se tocó la mano y sintió que le ardía, y luego un bodi helado lo abrazó y su sangre se congeló, se detuvo, cesó la circulación de sus venas y sus arterias, desapareció el rubor de sus mejillas. El abrazo duraba. No podía ver quién era pero lo sentía. Un bodi poderoso y compacto. Como si lo apretujara una roca. Eso era: un bodi de piedra maciza. Fue adquiriendo contornos: pudo distinguir una cara sin rostro. Las cuencas vacías de los ojos como perforaciones en la roca viva. Un falo inmenso que sangraba, enroscado en torno a la cintura. [...] Se sentía enorme, se sentía invencible, sentía que el corazón del universo discurría por él. Se sentía una nada, polvo cósmico en la galaxia infinita («Xavier», p. 58)

Después del abrazo de Xlött, Xavier no será el mismo, esa huella lo perseguirá hasta que sea acusado de ser cómplice en el atentado de Soji. El abrazo se convierte en el epítome del encuentro con el otro, es el momento apocalíptico, etimológicamente hablando: el momento de la revelación: el momento en que se desecha un imaginario para abrazar otro. Sólo faltará poco para que a Xavier le duela «el dolor de los irisinos» y asuma por completo la consigna «El Advenimiento adviene». Pero el episodio del abrazo de Xlött, cifra también lo paradójico de lo virtual que entrevé Žižek: el encuentro con lo Real sólo es posible gracias a una mediación. Y en *Iris* hay una innegable valoración de esas mediaciones. Mientras que el videojuego es valorado negativamente porque forma parte de un imaginario apocalíptico que busca legitimar un proceso

colonial de explotación, dominio y despojo, el trance por medio de sustancias alucinógenas —o enteógenas— es valorado positivamente como medio legítimo para el encuentro con el *tremendum fascinans*, para la superación de los límites del cuerpo humano. El cuerpo místico es también un cuerpo post-humano en el sentido de que fusiona lo humano con lo no-humano aunque se admita un continuum entre ambos elementos: el cuerpo y la planta.

La problemática del cuerpo humano, podemos ver, no se expresa en *Iris* solamente a través de los shanz artificiales ni de lo virtual Yuefei, sino también a través del uso de sustancias químicas. Xavier tenía claro «desde niño que era imposible enfrentarse a la vida sin alguna forma de ayuda química», de ahí el uso recurrente de swits por parte de los shanz: un «ciclo perverso por el cual un swit para la ansiedad producía ciertas reacciones que sólo podían tratarse con otro swit, que a la vez tenía efectos que debían calmarse con otro swit» («Xavier, p. 25). Se trata de otra cadena de simulacros donde la ingesta de sustancias químicas es vista no como forma de libertad sino como esclavitud y dominio: adicción al fin y al cabo que la enfermera Yaz debía atender:

Venían en su busca para que los aprovisionara de swits, le pedían los más fuertes y ella hacía todo por complacerlos. Querían que les diera la inyección para la enfermedad del noejí pese a la ausencia de síntomas; la inyección era potente y golpeaba a los shanz con efectos psicotrópicos, pesadillas en las que los pacientes se veían convertidos en boxelders enormes/zhizus de bodi peludo/dushes de lenguas venenosas («Yaz», p. 177).

El personaje de Yaz, desde donde se focaliza el tercer capítulo que narra las primeras batallas fuera del Perímetro, también sufrirá una transformación cuando tenga un encuentro cara a cara con los irisinos: con su representación del espacio, su cosmovisión religiosa («Todo Iris era el bodi de un monstruo llamado Xlött»). La batalla, a medida que Yaz se adentra más en ella, va revelándose como una batalla no sólo humana sino simbólica y mitológica donde Xlött es visto como «un monstruo que dormitaba, sentía un cosquilleo en la piel, daba un manotazo y volvía a dormirse («Yaz», p. 182). Sin embargo, es el encuentro con las plantas enteógenas que, lejos de coartar y violentar como los swits, aparecen como el medio legítimo —divino— para trascender el cuerpo humano, el que transformará completamente la identidad de la también llamada por los shanz Doctora Torci. En los combates en y por el territorio de Megara, donde se encuentra la mayor cantidad de minas, se nos dice que «Yaz no sólo se había convertido en doctora de verdad; también había descubierto el poder del jün» («Yaz», p. 195). El jün era una planta que debía respetarse, era el camino del viaje hacia Xlött: el «verweder». Entonces, el individuo deja su cuerpo y la unión mística con Xlött, el abrazo, tiene lugar. Cuando eso ocurre el «Advenimiento»

se manifiesta como acontecimiento personal y el personaje de Yaz no puede más que afirmar: «Es el fin» («Yaz», p. 255).

ii. Orlewen, el mesías

Mientras que los personajes antagónicos de *Iris* presentan una gran complejidad, el personaje protagónico es mucho más estable; es decir, corresponde en mayor medida al modo de ser de los protagonistas dentro del género apocalíptico: Jesús y sus seguidores. Como bien lo resume Schüssler Fiorenza (2003) en el *Apocalipsis* de Juan la situación de los cristianos, como se colige de la lectura del texto, es de un «enfrentamiento diario con la vulnerabilidad, la alienación, el acoso, la marginación y el sufrimiento» (p. 177). El libro toma postura frente a esa condición crítica de quienes también son destinatarios y, como afirma Pikaza (1999), «el *Apocalipsis* busca el restablecimiento final de la justicia de Dios», justicia claramente pensada y formulada desde los oprimidos y perseguidos.

Aquí es donde las interpretaciones bíblicas toman caminos separados. Por un lado, están quienes, dice también Pikaza, «piensan que la justicia del Cordero se afirma a través de la victoria de la tierra» (p. 23) y se enfrascan en lo que aquí hemos denominado apocaliptismo, el cual tiene su expresión dentro de la tradición cristiana en movimientos milenaristas o quiliastas cuya interpretación literal del libro los mueve, en muchas ocasiones, a levantamientos armados. Las consecuencias violentas de este tipo de movimientos provocan en Padilla (2012) una brutal descalificación de todo lo que tenga que ver con el *Apocalipsis*. Norman Cohn (1981), mucho más cauto, ofrece una descripción todavía no superada de estos movimientos al señalar que siempre conciben la salvación como un hecho colectivo, terrenal, inminente, total y milagroso. El mismo Cohn advierte en otro momento que parte fundamental del apocaliptismo, además del milenarismo, es el mesianismo. Zaballa (2005) distingue como elemento central del mesianismo la presencia de un líder futuro que será el encargado de conducir a los oprimidos hacia la liberación. La figura del mesías, cuyo antecedente más remoto es el «benefactor futuro» del zoroastrismo Saoshyant, halla su punto más alto en la escatología judía con la esperanza del «retoño» que brotará de nuevo de la casa de Isaí. Jesús fue investido con ese título —el Cristo— y fue visto por sus seguidores como el cumplimiento de aquella esperanza. Así, para teólogos como Pikaza, la justicia que pregona el *Apocalipsis* es interpretada como una «inversión no

violenta de la violencia de la historia» (p. 23) por medio del Cordero degollado que remite al Jesús crucificado.

En *Iris* son los irisinos, colectividad anónima pero no despersonalizada, quienes encarnan al «pueblo crucificado», como definiera Ellacuría al pueblo latinoamericano en la década de 1970. Es aquí, en la construcción de los personajes irisinos y de su imaginario apocalíptico donde la novela revela que su fuente no es sólo el libro del *Apocalipsis* sino también las cosmovisiones indígenas amerindias. A través de los irisinos, las distintas voces narrativas formulan una opinión y representación sobre el pasado y el presente (y el futuro) indígena en la región.

En esta interpretación de la historia de larga duración, Vivanco (2012) apunta respecto al Perú que «el imaginario apocalíptico está presente en este país desde la llegada de los primeros españoles» y se ha convertido en «un modelo para construir la realidad —tanto lo posible como lo fáctico— así como también un paradigma para representarla». En ese mismo artículo, Vivanco recupera, con algunas modificaciones, la hipótesis de Parkinson Zamora (1994) de que la particularidad del imaginario apocalíptico latinoamericano es que remite y concierne a una colectividad. Vivanco es más precisa que Parkinson al advertir que esta colectividad aparece cuando la experiencia de la Conquista se narra «desde la perspectiva de los vencidos» (p. 97), es decir, de los indígenas. No obstante, ni Vivanco ni Parkinson profundizan en la construcción de la colectividad como personaje literario. En *Iris*, los irisinos son construidos como personajes que, en palabras de Tornero (2011), «permanecen siempre igual a pesar de sus vicisitudes; sus valores no están trastocados, aun cuando se vean constantemente amenazados en el transcurso de la narración». Son personajes llenos donde, continúa Tornero, «aún la desdicha tiene un sentido en el marco de los acontecimientos» (p. 162). Los irisinos están definidos, esencialmente, por su relación con el espacio y con el tiempo. En cuanto al espacio, *Iris* es un territorio representado como «sagrado y ancestral» («Xavier», p. 39) cuya forma de habitarlo ha sido alterada desde la llegada SaintRei: los «pieloscuros»; en lo temporal, la identidad de los irisinos es representada en un continuo aproximarse hacia el Advenimiento. Todas sus acciones se articulan desde allí y hacia allí. Pero lo que el texto nos ofrece es una colectividad necesitada de un líder, de un mesías, que los despierte y los conduzca de la opresión hacia la libertad. Ése es Orlewen. La identidad de Orlewen responde también al mismo esquema de la identidad de los irisinos tal y como describe Tornero a los personajes donde, a pesar de la trama, el carácter del personaje se mantiene imbatible: en ellos «triumfa la concordancia sobre la discordancia», todo lo contrario a lo que

ocurre con los shanz, donde, como ya vimos, la fragmentación tanto de las identidades individuales como colectivas, es la constante. Tornero propone un modelo de análisis de estos personajes concordantes en dos pasos que seguiré a continuación: identificar el carácter del personaje y su relación con su trama para, después, encontrar las situaciones límite que ponen en riesgo el carácter y la manera en que el personaje resuelve la amenaza.

Calificar el carácter de Orlewen como mesiánico no es un acto apresurado ya que desde el primer capítulo de la sección «Orlewen», donde éste es un niño que es llevado a conocer por vez primera las minas donde trabajan los irisinos, queda establecida su misión: «Debía liberar a la montaña de su servicio forzado a los pieloscuras» («Orlewen», p. 230). Pikaza (1999) afirma respecto al rol mesiánico de Jesús en el *Apocalipsis* que Jesús no sólo es «el protagonista del gran drama» sino que el libro puede definirse como «libro de las transformaciones simbólicas y/o salvadoras de Jesús» (p. 28). Hay dos elementos que es importante recuperar para el análisis del carácter de Orlewen y que inciden directamente en la trama: su tarea salvadora y sus numerosas transformaciones. En *Iris* la tarea salvadora de Orlewen guarda mucha más relación con imaginarios indígenas que con el *Apocalipsis* de San Juan. En este sentido, Valotta (1988) afirma que para las cosmovisiones indígenas existe una ligazón del hombre con su entorno y su base material de sustentación. Éste es el primer descubrimiento del pequeño Orlewen: los irisinos y las montañas están unidos no por el trabajo forzado sino por la veneración a Xlött. Nos dice el narrador de este capítulo —una voz comunitaria que reconstruye legendariamente el pasado de Orlewen a partir del uso recurrente del «Dicen»— que el primer rezo de Orlewen consistió en la promesa «de luchar para que ningún irisino trabajara en las minas. Al menos no a las órdenes de quienes no creían en Xlött» («Orlewen», p. 230). Pero ese primer encuentro cara a cara con la realidad irisina tiene una implicación mucho mayor en la forma en que Orlewen lee e interpreta los acontecimientos históricos de su pueblo. Como en todo imaginario apocalíptico, para Orlewen los actores de la historia se escinden en dos categorías: protagonistas y antagonistas. Desde el primer momento, Orlewen entiende que no es la montaña la que infringe daño y acaba con la vida de los irisinos, sino que «los culpables son los pieloscuras, que habían obligado a la montaña a trabajar para ellos» («Orlewen», p. 229).

La palabra «mesías» implica no sólo que el individuo reconozca una tarea, sino que haya sido elegido sobrenaturalmente para ella. En lenguaje irisino Orlewen significa precisamente «sobreviviente» ya que, en las leyendas irisinas que fueron forjándose en torno a él, su

nacimiento no había estado exento de vicisitudes, incluso su madre, que «había tenido convulsiones epilépticas momentos antes de que naciera» («Orlewen», p. 231), no sobrevive el alumbramiento. Su vida, como la vida de Iris, fue siempre una situación límite, un tiempo crítico, frente a la que Orlewen siempre reaccionó en congruencia con su vocación mesiánica. Desde su infancia Orlewen fue consagrado al culto a Xlött y practicó la ingesta del jün, la hierba que facilitaba el contacto y la comunión con Xlött. Orlewen y el jün se vuelven indivisibles, lo que confirma no sólo el carácter extraordinario de Orlewen sino su especial vínculo con Iris y Xlött.

El conocimiento de los irisinos y su vinculación con ellos fue estrechándose a medida que Orlewen crecía, pasaba tiempo en las «galerías cavernosas de las minas» y descubría sus habilidades de transformación. Orlewen se da cuenta de que para liberar a Iris y a los irisinos no basta con ser irisino ni con vivir entre ellos, debía trabajar con ellos y sentir con ellos. Por ello decidió abandonar la vida sacerdotal y trabajar durante seis meses en las minas. En ese tiempo se confirmó su carácter de elegido y los trabajadores pudieron ver en él a Xlött. La elección divina se hizo patente en el hecho de que Orlewen encontrara en la mina «una veta riquísima [...]». Era apenas un principiante, no podía haber tenido tanta suerte» («Orlewen», p. 241). Sus extraordinarias habilidades hicieron que fuera ascendido a capataz donde pudo convivir más de cerca con los «artificiales», en especial con Thorndik. A partir de esa relación,

Orlewen pensó en la utopía de un mundo en el que todos vivieran en armonía. Era difícil. Más aún imposible. Pese a eso, decidió que Thorndik le caía bien. Hizo esfuerzo por vencer su rechazo visceral y lo logró. Le dio la mano y se sentó junto a él («Orlewen», p. 244).

Este pequeño episodio es importante ya que permite que vinculemos la construcción de la identidad de Orlewen más explícitamente con mitos indígenas, específicamente andinos. Ossio (1973) es claro al decir que el mesianismo en el mundo andino tiene como propósito «la inversión simétrica del orden actual» (p. XXIII). ¿Implica necesariamente esta inversión simétrica la total aniquilación de los invasores? Valotta, en su recorrido por numerosos mitos escatológicos amerindios, observa que no siempre es así y que incluso algunas variantes del mito del regreso de Inkarrí⁶¹ apuntan a un futuro en el que cristianos y no cristianos se encuentren en paz. El encuentro de Orlewen con Thorndik refleja esta esperanza ambigua y, al mismo tiempo,

⁶¹ El mito de Inkarrí, el Inca Rey, Arguedas (1973) lo resume como sigue: su madre fue una mujer salvaje y su Padre el Sol. Mucho de la naturaleza y del paisaje andino es obra del Inca Rey. A la llegada de los españoles, el Rey español lo apresó y escondió su cuerpo. Sólo se sabe dónde está la cabeza, pero a partir de ella el Inca Rey está creciendo de nuevo y cuando esté completo volverá.

anticipa el hecho de que Xlött también será Dios para los shanz y saldrá a su encuentro, como ocurre con Soji, Xavier y Yaz.

La primera transformación de Orlewen se da mientras escucha la historia de Demiá, «otro capataz irisino que acababa de ser ascendido» («Orlewen», p. 246). El hecho de «escuchar» es llamativo ya que esa acción constituye el primer paso para ser y sentir lo que el resto de los irisinos sentían; ésa era su primera tarea mesiánica: escucharlos. A medida que Demiá avanza en su trágica historia de amor con Xawi, un trabajador de la mina enfermizo cuya vida se apagó debido al trabajo excesivo al que fue sometido por los pieloscuras, Orlewen «sintió que su bodi era invadido por Demiá. Que él invadía el bodi de Demiá. El corazón que latía en él era el de Demiá. Veía el mundo con los ojos de su brodi» («Orlewen», p. 2246-247). Orlewen, gracias al don de la transmigración⁶², era capaz de ser todos los irisinos, padecer literal y corporalmente todos sus padecimientos. Fue debido a esas transformaciones que conoció y abrazó la idea del Advenimiento, creencia que provenía de un culto menor pero que había sido incorporada a las creencias centrales de Iris. Entonces no le quedó duda de que «su corazón era la historia de Iris» y de que «Xlött lo había elegido para una misión» («Orlewen», p. 251). El destino de Orlewen, no obstante, no aparece exento de la tragedia como queda claro en este párrafo:

Dicen las leyendas que apenas se sintió mejor [Orlewen] se acercó a sus superiores y les dijo que renunciaba a su puesto de capataz y que quería volver a trabajar en las minas. Se sentía con las fuerzas para iniciar la lucha, por más que el mensaje le hubiera dicho que con la victoria llegaría su fin («Orlewen», p. 258)

Para Orlewen, las armas se revelan como el único camino para recuperar Iris y liberar tanto a la tierra como a sus habitantes, a pesar de que en páginas anteriores Orlewen había sido descrito como «un irisino de paz» («Orlewen», p. 257). Su trabajo mesiánico se enfoca no sólo en la preparación militar sino, sobre todo, en restituir la relación de los irisinos con su territorio de ahí que un mensaje central de sus discursos sea que existen «muchas maneras de que se manifiesta la fe. La de Iris es a través de las plantas» («Orlewen», p. 263). Orlewen sabe que restableciendo

⁶² Es inevitable no pensar en el gran personaje de Ti Noel, protagonista de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, quien también aprende la habilidad de la mutación y así logra guiar al pueblo de la resistencia a la rebelión. Tanto Orlewen como Ti Noel tienen una historia de vida muy similar a la de los héroes mesiánicos, por ejemplo, a la de Moisés, incluso en su trágico final; ellos no logran ver la liberación completa pero su cuerpo muerto tampoco es encontrado de ahí que numerosas leyendas sobre su supervivencia de algún modo milagroso comiencen a producirse y a circular. No deja de ser interesante el hecho de que la creencia central de Iris, el Advenimiento, provenga de un pequeño pueblo; lo mismo pasa con la creencia en Yahvé que al parecer proviene de la tribu periférica de Madián, donde Moisés pasó 40 años de su vida. Comparado con la historia de Jesús, las transmutaciones de Ti Noel o de Orlewen serían el equivalente de la resurrección y la ascensión.

ese vínculo y organizando a los trabajadores de las minas, aunque él ya no esté, el movimiento podrá continuar. Así, cuando es finalmente capturado y ejecutado por los shanz, el narrador se limita a declarar: «A Orlewen no se le ha vuelto a ver. No interesa. Sus seguidores continúan la lucha y su ejemplo cunde entre los irisinos. Varios grupos insurgentes se han alzado en armas bajo la consigna *El Advenimiento adviene*» («Orlewen», p. 298).

La vida de Orlewen, del mesías, se revela como un momento más en la trama de liberación, proceso que da cuenta, por otra parte, de la temporalidad en la que se mueve y hacia la que se orienta la novela. Ése, el tiempo, será el último elemento de la obra que analizaré en el capítulo siguiente. Antes, retomaré el análisis de *Señales* para dar cuenta de cómo se construye el personaje central de la obra: Makina.

2. Señales que precederán al fin del mundo: la nueva humanidad

Si en *Iris* la disputa entre imaginarios apocalípticos se expresa en la construcción de un antagonismo entre shanz e irisinos, antagonismo que responde a la representación de los actores históricos propia de todo imaginario apocalíptico —«opresión y resistencia», en términos de Schüssler Fiorenza (2003)—, en *Señales* no se halla esta oposición de fuerzas históricas. ¿Puede, no obstante, seguirse hablando de un imaginario apocalíptico? Mi respuesta es que sí. Ya desde los primeros textos de género apocalíptico, Collins (1998) se percató de que un pequeño grupo se centraba únicamente en la «escatología personal» prescindiendo de otros elementos como el de la transformación cósmica o el resumen histórico. Es el caso, por ejemplo, del fragmento del libro quinto Esdras 2: 42-48 donde se habla únicamente del destino final de un individuo en el tiempo del juicio final. Aunque Vanderkam (2001) cuestione la rigidez de la taxonomía de Collins, es rescatable que la observación de este último nos conduce a una irrefutable realidad: el fin es también una experiencia individual, o en palabras de Taubes (2010): «la dialéctica de la historia es tanto cuantitativamente universal (Hegel) como cualitativamente existencial (Kierkegaard)». Desde esta perspectiva, Parkinson Zamora (1993) se equivoca al generalizar en sus conclusiones (a partir de su espectro bastante reducido de obras) las particularidades de las «narraciones apocalípticas» en América Latina y resaltar su carácter primordialmente comunitario en oposición al individualismo presente en narraciones norteamericanas. Vivanco (2013b) es más cauta en esa división y más aguda al observar que en la narrativa peruana es posible también

hablar del apocalipsis «como historia privada» donde se pone en relación «la historia individual y la historia social, de tal forma que el fracaso, el abandono o la marginalidad del individuo y de su particular “proyecto”, arrastra consigo el fracaso, el abandono o la marginalidad de dicho proyecto en su dimensión social» (p. 155). Donat (2013) encuentra esta dimensión íntima del apocalipsis en obras pertenecientes a un espacio geográfico muy distinto al Perú de Bryce Echenique: en la «identidad problemática» de los sujetos que habitan la frontera México-Estados Unidos.

Donat, sin embargo, no ha sido la primera en vincular de alguna forma el término «apocalipsis» con el escenario fronterizo. La literatura chicana le mereció un análisis semejante ya por varios críticos resaltando esa «Nueva Jerusalén» que fue el territorio mítico de «Aztlán» en el imaginario chicano de la década de 1970 desde aquel emblemático manifiesto de 1969, «Plan Espiritual de Aztlán». Tanto Donat como, por ejemplo, Junquera (2009) coinciden en encontrar en los personajes que habitan la frontera una identidad movediza con un potencial creativo constantemente amenazado que, no obstante, otea en la lejanía una tierra prometida e intenta construir desde la ambigüedad una nueva identidad, dice Junquera respecto al chicano, «libre de elementos colonizadores y cargada de tintes y reivindicaciones indígenas» (p. 231). El diagnóstico de Donat respecto a los personajes de Crosthwaite es menos halagüeño: «el ser fronterizo se presenta separado y solo, no tiene una identidad redefinida en un tercer espacio neutral donde fundar la hibridación» (p. 414). Estamos en dos momentos distintos de la historia del espacio fronterizo, de ahí las divergencias. Ambas interpretaciones, no obstante, evidencian la existencia de imaginarios apocalípticos al interior de las obras en cuestión, aunque con dos estados de ánimo distintos; mientras que la visión chicana de 1970 y 1980 portaba un imaginario mucho más liberador, la visión de Crosthwaite a principios del siglo XXI está más cargada de ironía y pesimismo⁶³. Pero ello no hace que las obras de Crosthwaite sean más «apocalípticas», como Donat, dada la ausencia de un examen serio del término, concluye.

Lo que es cierto y útil para esta última parte del capítulo es que la identidad de los sujetos que habitan de este y del otro lado de la frontera tiende a configurarse y representarse desde imaginarios apocalípticos como es el caso de Makina, el personaje central de *Señales* quien,

⁶³ Al respecto, Nayyar (2006) explica que en lo que él denomina el período de la «segunda globalización», que comprende los años de 1980-2000, aunque se ha liberalizado el comercio y las finanzas en una escala inaudita, el flujo de trabajadores se ha visto obstruido debido «a las leyes draconianas de inmigración a las restrictivas prácticas consulares» (p. 148). Donat, además, señala que a estas dificultades migratorias hay que incluir la guerra contra el narcotráfico como detonantes de nuevos y más complejos brotes de violencia en la región fronteriza.

como se verá con mayor detalle a continuación, aspira a convertirse en la encarnación de los ideales que Anzaldúa (1987) exaltaba ya, también con renovada esperanza, respecto a «la nueva mestiza».

Señales que precederán al fin del mundo cuenta el viaje de Makina en busca de su hermano. Es un viaje, ya lo mencioné en el capítulo anterior, de éste al otro lado de la frontera. La narración del viaje la realiza un narrador en tercera persona cuya focalización puede ser definida como una focalización interna donde, en palabras de Pimentel (2002), «el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que deja entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de una mente figural» (p. 99); en el caso de *Señales* la mente figural con la que coincide el narrador es la de Makina quien se convierte automáticamente en el personaje central: desde ella se describen todos los lugares —y no-lugares— y se narran los encuentros y conversaciones con los otros personajes sin lograr penetrar en ningún momento en las conciencias de los demás.

Mencioné al principio de este capítulo que el análisis que me interesa hacer ahora parte del hecho de que el personaje construye su identidad «en relación con el otro o lo otro con lo que interactúa» (Tornero, p. 154). A esto hay que añadir, como lo hace Tornero (2011), que si queremos distinguir «el tipo de configuración de identidad es preciso analizar las acciones que realizan los personajes» (p. 175), lo que Pimentel llama el «hacer» del personaje. Recordemos que el viaje de Makina es comparado, simbólicamente, con el recorrido que realizan los muertos en el inframundo de la mitología mexicana: los nueve niveles del Mictlan. Recordemos, además, que lo que convierte en apocalípticos los lugares del viaje es no sólo su carácter amenazante y hostil sino su condición transitoria: es un espacio en riesgo, cercano al desvanecimiento. Surge aquí la primera pregunta respecto a la identidad de Makina: ¿existe entre ella y su entorno lo que Pimentel denomina una «aliteración narrativa», o sea, una relación especular entre el interior y el exterior del personaje? La respuesta es sí: la identidad de Makina se desmorona a medida que transcurre su viaje para dar paso a un nuevo modo de ser; en otras palabras, Makina es un personaje lleno que va vaciándose conforme avanza la trama. Las interpretaciones intimistas del *Apocalipsis* bíblico no son tampoco una excepción. Ya desde Ticonio y Agustín, nos cuenta Rojas (2013), se atisbaba una forma de individualizar alegóricamente el contenido del libro, misma que halla su punto más notable en una conocida máxima de Isidoro de Sevilla: «En efecto, cuando uno deja esta vida, entonces es para él el fin de los tiempos» (cit. por Rojas, p. 26). Para

Padilla (2012), la hermenéutica agustiniana es mucho más sobria y sensata que aquella milenarista que se obstina en una transformación histórica real y que, a su juicio, es la que resultó triunfante, aunque degenerada en una «profecía irracional, catártica y energizante» (p. 72). En este sentido, más afín a Agustín y a Isidoro, la larga marcha de Makina se convierte en apocalíptica, en tanto momento inminente que es necesario para su renovación como ser humano.

La aliteración del interior del personaje con el espacio simbólico del Mictlan es inmediata en la obra, aunque ambigua. Makina se descubre en la primera frase del libro como una mujer muerta: «Estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas respingaron [...]. Estoy muerta, se dijo Makina, y apenas lo había dicho su cuerpo entero comenzó a resistir la sentencia y batió los pies desesperadamente hacia atrás» («La Tierra», p. 11). En esta condición limítrofe de muerta-viva que define a Makina encontramos lo que Anzaldúa (1987) denomina «una identidad dolorosa» donde la mujer «mestiza» descubre que ya no puede aferrarse de ningún concepto o idea y esto exige de ella una tolerancia a la ambigüedad y a la contradicción: una ruptura de paradigmas.

Del mismo modo que el regazo de la Cora es el único espacio descrito positivamente en la novela, es el único sitio donde Makina puede sentirse segura y protegida y donde tiene un sentido de pertenencia: es su terruño, su *homeland*, su lugar mítico de origen: ¡su Aztlán! Saliendo de ahí todo es monstruoso: los espacios son cuerpos que devoran y resulta imposible establecer relaciones que vayan más allá de lo contractual: son las reglas. La similitud entre el espacio exterior y el espacio interior de Makina se refuerza páginas adelante cuando, en su encuentro con el señor Dobleú, Makina «sentía la tierra hasta debajo de las uñas como si ella se hubiera ido por el hoyo» («La Tierra», p. 13). Es, no queda duda, un viaje de Makina a través del inframundo de ahí que el último nivel, el *Yzmictlan Apochcaloca*, donde el difunto descansa finalmente y entra a un nuevo estado, sea en el recorrido de Makina el ingreso a una nueva forma de humanidad, de conciencia, donde no sólo se siente desollada y posee otro nombre y otra fecha de nacimiento, sino que «dejó de sentir la pesadez de la incertidumbre y de la culpa [...] y entendió que lo que le sucedía no era un cataclismo» («El sitio de obsidiana», p. 123). Sólo entonces Makina puede reconocer que ya no está muerta; al contrario: está lista. Ése es su apocalipsis: su revelación.

¿Cómo es que Makina llega de un punto a otro? Si partimos de las interacciones que tiene con los distintos personajes, descubriremos que es precisamente la imposibilidad para interactuar significativamente, ese encuentro levinasiano cara a cara (¡todo es un no-lugar!), lo que va

conduciendo su viaje. El hermano anónimo de Makina abandonó la casa materna porque le habían prometido que podía reclamar como suyo un terreno del otro lado. Después ni Cora ni Makina supieron de él. Ahora la madre necesitaba darle un mensaje y sólo podía ser a través de Makina quien es descrita no en vano como un personaje para quien «llevar mensajes era su manera de terciar en el mundo» («La Tierra», p. 21). El mensajero es un personaje central en el género apocalíptico ya que es el mediador, en la tradición judeocristiana, entre Dios y la comunidad de creyentes. Schüssler Fiorenza (1991) dice al respecto que «[l]a mediación en la revelación es algo típico del estilo apocalíptico tradicional [...] donde la profecía no es contada sino significada y mostrada» (p. 64), además de que en otro momento resalta que la autoridad no reside en el mensajero sino en quien lo manda. Otra similitud entre *Señales...* y el *Apocalipsis* es el hecho de que Cora manda a su hijo «un papel», una carta cuyo contenido nunca se descubre ante los lectores. Digo que es una similitud porque el *Apocalipsis* en estricto sentido tiene una forma epistolar. El hecho de que el mensaje llegue a su destinatario en forma pertinente es la tarea del mensajero quien, al mismo tiempo, necesita conocer el contexto del destinatario para que ese mensaje resulte pertinente. Eso es precisamente lo que le permite el viaje a Makina de este y del otro lado de la frontera: conocer a su hermano.

Es llamativo, y sin duda merecedor de un análisis más profundo desde la perspectiva feminista, que la mayoría de las interacciones en el recorrido de Makina son con hombres y que la primera de ellas que se describe sea un encuentro sexual:

El cobrador era un muchacho sanguíneo y orgulloso con quien Makina la había desgranado en una ocasión. Había sucedido de la manera torpe en que esas cosas suelen suceder; pero como los hombres, todos, están convencidos de que son buenísimos para ese brincoteo, y como había sido claro que con ella había brincado chueco, desde entonces el muchacho le bajaba los ojos cada vez que se la encontraba («La Tierra», p. 13).

Cuando Makina se va de la Ciudadcita no sólo deja atrás el regazo de Cora, también deja atrás a un novio «que tenía y al que llamaba así aunque nunca lo hubieran hablado y aunque ella no se sintiera pareja de nadie». En este «mundo de hombres» Makina sabe que lo más urgente es «aprender cómo tantearlos y cómo soportarlos; cómo gustar de ellos» («El pasadero de agua», p. 28). Hay en Makina precaución en el trato con los hombres pero nunca pasividad. Cuando se le acerca un muchachito en el autobús y la toca no duda en prensarle «el dedo medio de la mano con que la había tocado y doblarlo hasta acercarlo un par de centímetros a su reverso; todo esto en un segundo» («El pasadero de agua», p. 34). El cuerpo de Makina, volviendo a Giorgi (2009), revela

en cada uno de sus encuentros su problemático lugar en el mundo y, desde allí, es que va configurándose su nueva identidad: es un cuerpo que deja de pertenecer —laboral y sexualmente— al otro masculino (novio, jefe, hermano, policías), un cuerpo que tiene incluso que agacharse para atravesar la última puerta, para afirmarse como elocuentemente vivo: «crispado en amor a su piel» («El sitio de obsidiana», p. 122).

El punto climático de la novela —el encuentro de Makina con su hermano— es el resultado de los encuentros previos de Makina y de su relación con el espacio. La parquedad de las palabras que cruzan ya no es sorprendente cuando sabemos que Makina ya ha experimentado y conoce todo lo que su hermano vivió en su viaje. Él también ha perdido la identidad, aunque en otros espacios (la guerra, el campo militar): su corazón ha sido devorado y ahora tanto él como ella no son más que «espectros» incapaces de reconocerse. Es un espacio-tiempo donde se hace patente la identidad ambigua y huidiza del sujeto que atraviesa las fronteras y que ha perdido (o le han quitado) todos sus referentes vitales: se es y se deja de ser simultáneamente:

Makina se puso de pie, saludó y comenzó a articular un agradecimiento y una pregunta antes de reparar en el insólito parecido que el soldado tenía con su hermano y en la manera definitiva en que se diferenciaba; era como él, de frente huidiza y pelos tiesos, pero descolorido y robusto. En la misma fracción de segundo comprendió que aquello era un error, que ése era su hermano, pero también que eso no reparaba el equívoco («El lugar donde son comidos los corazones de la gente», p. 98).

Como bien observa Tornero (2011) es necesario complejizar aquella vieja propuesta aristotélica de análisis donde se ponderaban las acciones que emprendía un personaje en la trama en función de si generaban dicha o desdicha⁶⁴; especialmente se vuelve imperante en el momento actual de la historia literaria donde predomina «el giro hacia el interior del personaje» (p. 184) y donde «el cuerpo se propone como la mediación existencial» (p. 185), tal y como ocurre con Makina. Sí es posible, sin embargo, constatar que en el momento en que Makina sale del campo militar ha cumplido su objetivo y, en ello, ha perdido su propósito fundamental: ya no hay más mensajes que dar, aparentemente. Entonces la conclusión de su hermano es la de ella también: «Ya se nos olvidó a qué veníamos, pero se nos quedó el reflejo de actuar como si estuviéramos ocultando un propósito» («El lugar donde son comidos los corazones de la gente», p. 107). El vaciamiento está completo. La oquedad está allí. Anzaldúa plantea este problema, del que será después llamado sujeto transfronterizo, en términos de la «mestiza» quien se autodescubre sin país y sin cultura;

⁶⁴ Si siguiéramos un análisis de esa índole, concluiríamos vagamente que los encuentros con los hombres le proporcionarían a Makina desdicha mientras que sólo los escasos encuentros con las mujeres serían fuente de dicha, aunque todos ellos contribuyen de uno u otro modo a que ella cumpla su objetivo.

pero es sólo esta revelación la que le permite situarse como «cocreadora de una nueva cultura, de una nueva historia para explicar el mundo y su participación en él» (p. 103). Ese propósito oculto se le revela a Makina en el capítulo inmediato cuando es detenida junto con otra(o)s como ella por un oficial migratorio, simbolizado en el título acertadamente como una «serpiente que aguarda», serpiente⁶⁵ a la que, señala Anzaldúa, hay que enfrentar para entrar en ella y acceder a un nuevo espacio donde se adquiere una nueva y única «facultad»: la capacidad para ver realidades profundas. El oficial señala con el dedo a Makina y ordena que se ponga en fila. Entonces ella «toma su lugar a lado» de los otros paisanos, de rodillas, con los ojos en el suelo. Makina advierte sus atributos viperinos ya que sólo ve «cómo asomaba la lengua del policía al hablar, muy rosada y puntiaguda». El policía, tras finalizar su discurso onanista y persecutor, se da cuenta de que uno de los hombres tiene un libro en la mano (que bien puede interpretarse como una correspondencia con aquel «librito» que carga un ángel en el capítulo 10 del *Apocalipsis*) que, si en el *Apocalipsis* simboliza la vocación profética del mensajero —amarga y dulce a la vez—, en *Señales* es un libro de poemas que simboliza acaso el compromiso literario del autor pero que seguramente tiene que ver más con un elogio de la palabra en sí y de la dificultad de ejercerla en condiciones adversas, pero al mismo tiempo, de la necesidad de intentarlo. Ésa es, también, una tarea profética, al fin y al cabo.

El hombre apoyó el lápiz en la hoja y comenzó a trazar una letra pero el temblor se lo impidió. Dejó caer el lápiz, lo levantó y volvió a intentarlo. No alcanzó a anotar ni una palabra, sólo un garabato nervioso. Makina le arrebató súbitamente el lápiz y el libro. El policía gritó A ti no te dije que... Pero se calló al ver que Makina comenzó a escribir sin titubeos («La serpiente que aguarda», p. 113).

Makina, como la mestiza de Anzaldúa, se autoconcibe como quien «da un salto en la oscuridad» y en cuya carne «la (r)evolución hace que surja una nueva cultura» (p. 103). Siguiendo esta comparación que he venido fraguando entre Makina y la nueva mestiza, las palabras que escribe con tenacidad Makina son análogas con todo el pensamiento de Anzaldúa, con todo lo que tiene de crítico, irónico, doloroso, contestatario, rebelde y esperanzador: de apocalíptico.

⁶⁵ La serpiente es un símbolo complejo en los imaginarios apocalípticos que tienen como fuente también mitologías amerindias. En la tradición judeocristiana el animal va adquiriendo cada vez más connotaciones negativas hasta ser en el *Apocalipsis* el enemigo por antonomasia al que el mesías debe derrotar. En la mitología mexicana, en cambio, la serpiente es más ambigua: hay en ella cualidades de belleza y rasgos siniestros. No hay una valoración tajante al respecto. Lo que sí es que Anzaldúa recupera a la serpiente también desde un enfoque feminista al reivindicarla como un símbolo que se ha sido desterrado por una interpretación patriarcal, de ahí que la diosa Cuatlicue, después Tonantzin, se convierta en un ícono por el cual luchar y al cual resignificar.

Nosotros somos los culpables de esta destrucción, los que no hablamos su lengua ni sabemos estar en silencio. Los que no llegamos en barco, los que rompemos sus alambradas. Los que venimos a quitarles el trabajo, los que aspiramos a limpiar su mierda, los que anhelamos trabajar a deshoras. Los que llenamos de olor a comida sus calles tan limpias, los que les trajimos violencia que no conocían, los que transportamos sus remedios, los que merecemos ser amarrados del cuello y de los pies; nosotros, a los que no nos importa morir por ustedes, ¿cómo podía ser de otro modo? Los que quién sabe qué aguardamos. Nosotros los oscuros, los chaparros, los grasientos, los mustios, los obesos, los anémicos. Nosotros, los bárbaros («La serpiente que aguarda», p. 114).

El párrafo es sobresaliente por muchas razones. Destaco únicamente dos: es el primer momento en que Makina se desplaza de la primera persona del singular a la primera persona del plural. Además, evidencia sin cortapisa que su viaje ha tenido éxito y que el mensaje sigue allí: ha comprendido que el mensajero es también el mensaje y que en su cuerpo y en su mente, en su conciencia, lleva y representa a quienes son como ella: a esa nueva humanidad que su historia individual prefigura y configura.

Antes de finalizar este apartado conviene hacer una breve mención sobre un elemento central en la identidad de la nueva mestiza de Anzaldúa: el lenguaje. Para Anzaldúa, el anglo arranca al mestizo de su lengua y menosprecia el idioma «chicano» que, a su vez, es su rasgo identitario más importante. Si en *Iris*, el narrador asume totalmente ese nuevo idioma, híbrido y hechizo, incluso ortográficamente, es llamativo que el narrador de *Señales* tome un camino distinto. Para Makina el inglés puede ser una «lengua extraña» y la que hablan sus paisanos una «lengua intermedia» pero ni el idioma de ella ni el del narrador son una muestra clara de ese interlingüismo. La opción que toma la novela es mucho más singular y fascinante (de ahí la fuerza estética del libro) ya que, efectivamente, inventa un idioma propio —artificialmente coloquial— que rezuma más de la herencia castellana y latina que de la anglosajona, de ahí el uso de palabras como desgranar para referirse al acto sexual y, sobre todo, «jarchar», término que alude a aquel género primigenio donde la lengua española adquirió identidad literaria propia: la jarcha o «salida», una pequeña estrofa escrita en mozárabe que aparecía al final de los poemas árabes llamados moaxajas.

El idioma, reflexiona Makina, «más que un punto medio entre lo paisano y lo gabacho, es una franja difusa entre lo que desaparece y lo que aún no ha nacido. Pero no una hecatombe [...] sino una metamorfosis sagaz, una mudanza en defensa propia» («El lugar donde el viento corta como navaja», p. 77). En *Señales...* el verbo jarchar se utiliza, primero, para referirse al viaje de Makina de este al otro lado de la línea: ella había «jarchado de casa» («El cerro de obsidiana», p. 63), «jarchaba por los túneles» del estadio de béisbol («El cerro de obsidiana», p. 71), jarcha del

cajero donde se refugia de las miradas hostiles («El lugar donde tremolan las banderas», p. 83) y «jarcha a la calle» con su hermano («El lugar donde son comidos los corazones de la gente», p. 98). Hacia el final de la obra, en el último lugar donde Makina recibe su nueva identidad se da cuenta de que a la entrada «sobre la puerta había un cartel que decía *Jarcha*» («El sitio de obsidiana», p. 121). La «jarcha», entonces, no sólo encierra en su significado el desplazamiento físico de Makina entre un lugar y otro sino, más importante, su transformación individual: la jarcha es el trayecto, pero también el sitio donde obtendrá su nueva identidad, donde el cruce hallará su consumación. Sólo allí puede surgir un nuevo ser con un nuevo lenguaje capaz de nombrar el nuevo mundo que se abrirá ante ella. Las palabras son parte de esa «jarcha» como se prefigura en «El lugar donde el viento corta como navaja», de ese movimiento que habrá de desembocar en el surgimiento de algo inusitado, pero que ahora funciona para «estar ahí, dando guerra» («El lugar donde el viento corta como navaja», p. 76). Anzaldúa define la utilidad de poseer un lenguaje propio en términos bastante parecidos cuando afirma: «Necios, perseverantes, impenetrables como piedras, pero con una maleabilidad que nos vuelve imbatibles, nosotros, los *mestizos y las mestizas*, permaneceremos» (p. 86). En *Señales...*, y también en Anzaldúa, este «permanecer» y «dar guerra» no implica un comportamiento pasivo, sino que adquiere una dimensión escatológica: es un estar orientado hacia el futuro, un combatir con la mirada puesta en un espacio, en una relación entre personas y en un tiempo diferentes.

El sucinto análisis que he hecho de los personajes tanto de *Iris* como de *Señales* nos arroja mayor luz a la hora de querer describir los imaginarios apocalípticos de ambas novelas. Queda constatado que ambas novelas mantienen una relación intertextual con el *Apocalipsis* de Juan aunque en *Iris* ésta sea más explícita. Asimismo, se observa que tanto para la construcción de personajes como para la descripción de los espacios hay otras fuentes que nutren los imaginarios de las novelas: el Mictlan en el caso de *Señales* y la mitología andina en el caso de *Iris*. En ambas obras, las identidades de los personajes aparecen en jaque, amenazadas, y son destruidas y reconstituidas a partir de los encuentros y los no-encuentros que tienen con los otros personajes. Así ocurre con los shanz de SaintRei y con Makina quien, además, guarda cierta similitud con el otro personaje central de *Iris*: Orlewen. Ambos poseen una vocación mesiánica, mucho más clara en él que en ella. Pero Makina, como Orlewen y como todo mesías, se convierte en una primicia de lo que ha de suceder después: su coraje para tomar la palabra y con ella desafiar directamente

al policía migratorio (la serpiente) y su disposición a vaciarse de ella misma (que en teología cristiana se llama *kenosis* y es uno de los hechos por los que Dios es más encomiado) para ser alguien más son rasgos que caracterizan a la figura mesiánica. Tanto en *Iris* como en *Señales* el cuerpo de los personajes es fundamental. En la primera, su cualidad post-humana no puede ser dejada de lado, mientras que en *Señales* el cuerpo de Makina se convierte en el sitio más visible en el que se cifra su transformación. A pesar de que *Señales* no contemple una batalla como núcleo de su trama, tal y como ocurre en *Iris*, sí escenifica un conflicto interior, hecho que demuestra también las distintas formas en que se ha interpretado el *Apocalipsis*. ¿Quiénes protagonizarán, entonces, el fin del mundo? Identidades que necesitan ser rotas para hacer frente a ese nuevo tiempo que ansían y ya alcanzan a vislumbrar pero del que, como lectores, tanto en *Iris* como en *Señales* nos quedamos fuera. No sabemos cómo es la nueva Makina ni sabemos qué pasa con los irisinos después de la batalla.

Resurge a estas alturas una pregunta aparentemente obvia: ¿Qué mundo es el que se está acabando en ambas obras? La respuesta requiere no sólo que distingamos el fin de espacios y modos de vida comunitarios del fin de mundos de vida individuales (que apunta de todos modos alegóricamente a una colectividad); la respuesta, además, exige que nos detengamos en un último aspecto: el tiempo. Sea ése el objetivo del próximo capítulo.

«¿CUÁNDO PASARÁN ESTAS COSAS?» EL TIEMPO DEL FIN

«Yo soy el Alfa y la Omega —dice el Señor Dios—,
el que es y que era y que ha de venir»

Apocalipsis de Juan

La pregunta sobre el tiempo en el texto no es sencilla de responder. Tampoco lo es la pregunta sobre el tiempo en la historia. Es harto conocida la sentencia agustiniana: «¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; si quiero explicarlo a quien me lo pide, no lo sé». En los imaginarios apocalípticos podemos distinguir al menos dos tiempos: el tiempo presente y el tiempo que ha de venir: que «está cerca». A la luz del desfase que existe entre ambos es que se comenta y se discute el pasado. Los imaginarios apocalípticos, por ende, involucran necesariamente un ejercicio de memoria, de crítica y de anticipación de parte de los sujetos. Lo que el teólogo alemán Jürgen Moltmann formula como el arco de tensión entre una promesa y su cumplimiento, Pablo Richard (1994), a partir del *Apocalipsis* de Juan, lo explica en términos de teología histórica y escatología política:

La historia en la apocalíptica tiene un presente, un pasado y un futuro (en ese orden). Lo fundamental es el presente, donde se encuentran el autor y los oyentes del libro. El presente es un tiempo de crisis (un tiempo posterior a una catástrofe o un tiempo de persecución u opresión extremas), pero el presente es asimismo *kairos* (un tiempo único y limitado de conversión y de gracia). El autor escribe para animar a sus oyentes en su resistencia, su esperanza, su lucha y la construcción del Reino. Los anima con el anuncio de un fin, que va a poner término a los sufrimientos del tiempo presente y que dará inicio a un mundo nuevo. Para convencer a sus oyentes de la credibilidad de ese fin, el autor hace entrar el pasado (p. 28).

El deseo de un mundo (¡y un tiempo!) nuevo está precedido por el deseo —o el miedo— del fin de este mundo y, en cierta manera, del fin de este tiempo. Por ello, las novelas que son producto de imaginarios apocalípticos implican de algún modo una reflexión sobre el tiempo histórico y el tiempo del texto.

Kermode (2000) fue el primero en advertir que en el género apocalíptico el fin es lo esencial no sólo para la obra misma sino para las aspiraciones del lector. El hecho de que una historia de ficción posea un final enriquece las formas en que el lector dota de sentido a su vida y a la narración que continuamente hace de ella. La literatura, entonces, ayuda a paliar las angustias individuales y, por qué no, colectivas. Quien mejor ha retomado esta hipótesis es Paul Ricœur que resume así la obra de Kermode: «Es un tema insistente, que recorre todo el libro: las ficciones del fin, en sus formas diversas, tienen algo que ver con la muerte sobre el modo de

consolación. De ahí el tono ambiguo y turbador que crea la fascinación de *The sense of an ending*» (pp. 414-415). Más allá de las obsesiones religiosas y teológicas que también tenía Ricœur, en *Tiempo y narración* el hermeneuta francés limita su reflexión y análisis a la forma en que funciona el tiempo en el interior de los textos de ficción y cómo interactúa éste con los tiempos fuera de la obra: el «tiempo vivido» del lector. Las páginas que siguen tratan de replicar estos momentos de análisis en las novelas hasta ahora tratadas: el cierre del texto, el tiempo configurado en el texto y la experiencia temporal que se proyecta fuera de la obra e interpela el mundo del lector.

1. El tiempo abierto en *Señales que precederán al fin del mundo*

El trabajo de Kermode no sólo sirve como punto de partida a Ricœur sino también a Kunz (1997), quien elige un camino mucho más formalista sin abandonar por completo la angustia vital de Kermode. Para Kunz, en un primer momento, importa distinguir adecuadamente cómo termina una obra antes de emprender el quehacer hermenéutico. Tradicionalmente se ha establecido una dicotomía para distinguir el tipo de final: abierto o cerrado; misma que, para muchos críticos literarios, guarda una clara relación con determinadas formas en que se representa el mundo en el interior del texto literario. Gálvez (1987), por ejemplo, apunta que en las décadas de 1960 y 1970 las novelas latinoamericanas, en general, se construyen sobre estructuras complejas ya que «prevalece la idea de que la estructura compleja es el medio más idóneo para expresar el aparente caos y dificultad del mundo moderno» (p. 96). En esta línea de pensamiento, el final abierto, cada vez más frecuente desde la narrativa vanguardista (Joyce, Woolf), intenta reproducir las angustias que padece el lector en cuanto a sus propios finales (de la vida, de los mundos). Un final abierto, en términos de Kermode, no trata de paliar las angustias sino de evidenciarlas.

El último capítulo de *Señales...*, «El sitio de obsidiana», que corresponde al último nivel del Mictlan en la mitología mexicana, narra cómo Makina se adentra en un último sitio donde recibe una identidad nueva⁶⁶. El narrador nos deja en claro que «algo va a pasar. Algo va a pasar» («El sitio de obsidiana», p. 122). Se avecina una transformación inminente pero, como lectores, no somos testigos de ella. Lo único que sabemos es que Makina «dejó de sentir la pesadez de la incertidumbre y la culpa» («El sitio de obsidiana», p. 123). Las últimas palabras del libro, aquello que Kunz define como cierre —«el último segmento antes del vacío que sigue al punto final» (p.

⁶⁶ Se trata, quizá, de una oficina de arreglos migratorios.

28)—, son las que siguen: «[Makina] lo comprendió con todo su cuerpo y toda su memoria, lo comprendió de verdad y finalmente se dijo Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio» («El sitio de obsidiana», p. 123). Este cierre remite de inmediato al inicio de la obra: «Estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas respingaron» («La tierra», p. 11). Las peripecias del personaje, el camino que ha recorrido, lo han transformado completamente: la han «desollado» preparándola para su nueva existencia. Precisamente así describe De la Garza (2015) la última etapa del viaje al Mictlan:

Parece ser que los pasos en el Mictlan conducían a la destrucción del cuerpo y del individuo en general [...]. La duración de cuatro años del viaje podría representar simbólicamente el tiempo que tarda el cadáver en descarnarse. [...] El difunto va destruyéndose en el inframundo para tomar, al finalizar su viaje, una nueva forma y asumir una nueva existencia en el otro mundo. (p. 57)

Si al principio de la novela Makina se dice «Estoy muerta», al final de su viaje no duda en afirmar «Estoy lista», declaraciones no necesariamente antitéticas. Paralelamente, las cosas padecen una transformación similar: del brusco movimiento de «respingar», verbo extrañísimo que comprende la doble acción de sacudirse y gruñir para liberarse de la carga que se lleva, se pasa al silencio absoluto y generalizado. Ese espacio monstruoso se disuelve por completo y sólo queda el silencio. No sabemos qué ocurre después con Makina o con el espacio, del mismo modo que los mexicas ignoraban cómo era de verdad la existencia del fallecido en el último nivel del Mictlan. No puede afirmarse con contundencia que el tiempo en la narración de *Señales* sea «circular» aunque sea cierto, como dice Kunz respecto a la circularidad de la novela, que «se establece un nexo fuerte entre íncipit y cierre repitiendo y variando elementos del comienzo al final del texto» (p. 204). Si hay circularidad, existe sólo en un nivel sintáctico y léxico, pero en un nivel dramático la tensión entre principio y fin apunta, como escribe acertadamente Taubes (2010) respecto a la temporalidad apocalíptica, a una «ampliación en forma espiralada hacia la síntesis» (p. 59); dicha tensión, que en *Señales...* se hace visible en las peripecias del personaje central, se abre, paradójicamente, en el cierre de la novela, en la nueva condición del personaje.

¿Cómo se relaciona esta «espiralidad» con la linealidad que se supone inherente al tiempo apocalíptico? Aunque Kunz admite que «el pensamiento apocalíptico tradicional no excluye la idea circular del eterno retorno, sino al contrario, considera la fase de destrucción como etapa previa a una nueva génesis» (p. 257), es necesario hacer algunas aclaraciones al respecto. Si partimos del *Apocalipsis* de Juan, la interpretación tradicional afirma que, efectivamente, el texto narra cronológicamente los eventos en el orden que habrán de ocurrir antes del fin: comenzará

con la ruptura del primer sello (*Apocalipsis* 6,1) y concluirá con el juicio y la separación espacial de justos e injustos (*Apocalipsis* 20,15). Los dos capítulos restantes nos presentan el «después del fin»: una ciudad que desciende del cielo donde moran los justos; ya no hay en ella dolor, ni muerte, ni lágrimas. El tiempo cronológico ha dejado de existir y en su lugar se ha instalado de nuevo el tiempo ¿natural? de las cosechas. No hay astros en el cielo pues el rostro de Dios lo ilumina todo. El juicio final ha separado definitivamente a los justos de los injustos.

Contrario a la interpretación tradicional que encuentra una sucesión lineal en los capítulos del 6 al 20, hay quien ha visto que la declaración que abre el libro: «Yo soy el Alfa y la Omega, el principio y el fin» nos introduce al tiempo del no-tiempo. La presentación sucesiva de los eventos es sólo la forma en la que Juan consigue narrar y dar sentido al cúmulo de visiones que experimentó desordenadamente. Ése parece ser uno de los grandes enigmas del género apocalíptico: ¿cómo narrar lo que ocurre fuera del tiempo o al menos en un tiempo no cronológico?, ¿cómo narrar una existencia no limitada por la muerte, por el fin? El nuevo comienzo que «sigue» al fin del viejo mundo no implica una reiteración sin fin, sino una apertura a lo excesivo y a lo indecible. Es el silencio de quien ve por un agujero todas las cosas del mundo: la ruptura de la temporalidad lineal y cronológica no puede narrarse, de ahí la obstinación en callar. Los imaginarios apocalípticos conciben una temporalidad lineal cuyo destino final es su autoconsumación. *Señales...*, entonces, no presenta una reiteración infinita sino que nos abandona en el umbral. El narrador se autolimita y se confina después del fin, como todas las cosas, al silencio.

Para Kunz hablar de finales abiertos y cerrados es inexacto; en cambio, prefiere explicarlo en términos de resolución o irresolución del conflicto central. Así, un «desenlace parcial» es el que «permite soluciones alternativas, sugiere posibilidades de continuación o deja indecisa la cuestión central de la novela para delegarla al lector» (p. 118). El cierre de *Señales...* (su silencio) abre la obra interpretativamente al lector quien es obligado a responder. No porque *Señales...* carezca de una resolución del conflicto central, en realidad, parece que Makina resuelve todas sus tensiones y cumple todos sus objetivos a lo largo del viaje. El desenlace parcial se encuentra en la continuación que se insinúa en el cierre de la obra: en la ignorancia de la nueva identidad que recibe Makina y el nuevo espacio que habitará.

Pero no sólo el desenlace abre el texto al lector, también «el tiempo del texto» produce ese efecto. Mientras Kunz hace hincapié en atender el cierre de la narración para acercarnos al

tiempo de la novela, Ricœur (2008) advierte que es necesario dar cuenta de los tiempos verbales empleados en la construcción de la trama. El hermenauta francés recupera la división de Weinrich entre «mundo narrado» y «mundo comentado» señalando que mientras que «el comentario se caracteriza por la tensión y el compromiso; la narración, por la distensión o relajación» (p. 479). Para Ricœur, ejemplos claros del «mundo comentado» son el discurso político, el testamento, el informe científico, el tratado jurídico y todas las formas de discurso ritual. Todos ellos poseen una cualidad performativa⁶⁷, es decir, tienen una repercusión directa sobre el mundo de los oyentes, de ahí que éstos se sientan ineludiblemente afectados y comprometidos: «todo comentario es un fragmento de acción» (p. 480) repite Ricœur de Weinrich. Los «mundos narrados», en cambio, parecen restringirse a la ficción (el cuento, la leyenda, la novela corta, la novela) y al relato histórico; en ellos, dirá Weinrich, los lectores no entran en escena ni están implicados, de ahí que los acontecimientos que ocurren en el «mundo del texto» sean recibidos con despreocupación. Precisamente a Ricœur le interesa rebatir esta hipótesis al afirmar que a pesar de que «el mundo narrado es extraño al entorno directo e inmediato del oyente» (p. 481), no necesariamente implica una «actitud de distensión» frente al texto ya que el mundo del texto es capaz de interactuar con el mundo del lector una vez que el texto llega a su fin y se abre hacia los lectores. El mismo Weinrich daba cuenta de que, a través de la técnica, el narrador era capaz de proporcionar tensión a su relato, en ese caso «narraba como si comentase».

Tanto para Ricœur como para Weinrich, el uso de los tiempos verbales aparece condicionado por el tipo de texto. Cuando se trata de «mundos comentados», predomina el uso del tiempo presente; en cambio, en los «mundos narrados» son las modalidades del pasado las que sobresalen. *Señales...* no parece rebatir esta disyuntiva ya que configura el tiempo en el interior del texto desde el pasado y sus distintos tiempos verbales: pretérito simple («respingaron», «quedaron», «definió», «volvió»), pretérito imperfecto («lloraba», «desprendía», «estaba», «cruzaba»), pretérito pluscuamperfecto («había llegado», «había transformado», «habían presentado») y condicional («partiría», «aceptaría»). No obstante, en «El lugar donde el tiempo corta como navaja» los dos primeros párrafos se configuran desde el tiempo presente:

⁶⁷ Agamben (2006) define lo performativo como «un enunciado lingüístico que no describe un estado de cosas, sino que produce inmediatamente un hecho real» (p. 129).

Son paisanos y son gabachos y cada cosa con una intensidad rabiosa; con un fervor contenido pueden ser los ciudadanos más mansos y al tiempo los más quejumbrosos aunque a baja voz. Tienen gestos y gustos que revelan una memoria antiquísima y asombros de gente nueva. Y de repente hablan. (p. 75)

El cambio en la técnica de narrar rompe la lectura, el «mundo narrado» se convierte de pronto en «mundo comentado» con el propósito de poner en Makina en relación con los habitantes del otro lado de la línea: «Makina simpatiza de inmediato [con ellos] porque son como ella» (p. 75). El narrador se refiere al idioma pero, por sinécdoque, a la identidad completa de los personajes: maleable, permeable, deletable. El comentario de la historia quiebra la narración y, al mismo tiempo que establece un vínculo entre los personajes, interroga al lector sobre ese vínculo ya no en el mundo del texto sino en su propio mundo: es una pregunta por la solidaridad; el encuentro cara a cara entre los personajes es un desafío al encuentro cara a cara entre el lector y las y los sujetos con una identidad como Makina.

Después de estos dos párrafos donde el narrador configura la historia en tiempo presente, éste vuelve al uso del tiempo pasado y recupera el hilo de la trama. Los dos párrafos, entonces, pueden ser vistos como «información» que anticipa la parcialidad del desenlace de la obra —el final abierto— y, por ende, aparecen como una primera llamada directa a los lectores. No obstante este momento, *Señales...* conserva un orden cronológico donde la sucesión de acontecimientos —el viaje— tiene un punto de partida (el regazo de la Cora) y un punto de llegada (la *Jarcha*) bien definido. Esto ocasiona que lo que el narrador ponga de relieve sea el desplazamiento del personaje en el espacio relegando otros elementos como el tiempo a un segundo plano: no sabemos siquiera cuántos días dura el viaje. Este movimiento de un lugar a otro y las experiencias que allí tiene provocan en Makina una transformación gradual de su conciencia. El fin, podríamos concluir, es más una experiencia individual que colectiva, una experiencia tanto interior como exterior.

2. *Iris*: la guerra incesante

El cierre de *Iris*, aunque más inclemente, no es tan distinto del de *Señales...* Katja, el último foco desde donde se narra, ha experimentado el *verweder* (el abrazo de Xlött) y sigue viva. A su alrededor, la batalla entre shanz e irisinos persiste: cristales estallan y su cuerpo herido deambula entre cadáveres. Pero la voz narrativa sabe que Katja ya no es la misma. El *verweder*, en tanto punto cero, la ha transformado radicalmente:

[Katja] había aceptado a Xlött. No debía temer nada. Bajó por las escaleras, salió a la calle. Otro edificio incendiado, el humo que se enroscaba entre los muros. Las bombas seguían explotando a su alrededor. Shanz y oficiales tirados en el piso. Gritos lastimeros. Se puso a correr rumbo a un sector del Perímetro que, en la confusión de la noche, le parecía el lugar donde se habían hecho fuertes los shanz y los oficiales rebeldes. Nadie la detuvo («Katja», p. 367).

No hay aquí ningún grado de circularidad. El engarzamiento de los distintos focos desde donde se cuenta nos ha conducido progresiva y sucesivamente al punto que la voz narrativa desea poner de relieve, en primer plano: la batalla ¿final? Cada acción y dicho de los personajes cobra su sentido definitivo en el momento apocalíptico por antonomasia de la guerra entre las dos fuerzas históricas contrapuestas. Aunque a nivel individual la transformación radical ha ocurrido, este hecho no exime a los personajes del cataclismo, acaso les otorga un nuevo punto de vista para continuar haciéndole frente a la catástrofe: para habitarla. En *Iris*, el cierre deja al lector en un sitio muy distinto al de *Señales...*, no en el umbral mudo sino en el frenesí bélico, no en el silencio de las voces sino en los gritos de los cuerpos heridos. La persistencia del cataclismo puede generar en los lectores una molesta sensación de reiteración infinita, de bucle temporal imposible de romper. No puede haber mayor incomodidad para los lectores. Pero ésa, justamente, es la intención de la obra.

La apertura de la obra hacia los lectores es opuesta a la de *Señales...*. En *Iris* Katja, y los lectores con ella, es dejada por el narrador «en la confusión de la noche». Su destino queda velado para quien lee. El resto de los personajes tiene un final aciago (la muerte o la locura) y no es difícil suponer que el de Katja va a ser distinto. Pero esa indeterminación encierra una oportunidad: la posibilidad de la irrupción de lo nuevo. No obstante, en medio del «tiempo ordinario» o «cotidiano» de la guerra que cubre obstinadamente toda la trama de la obra, hay momentos donde surge lo que Echeverría llama como «tiempos extraordinarios»: los *verweder*, los abrazos de Xlött.

Para Echeverría (2001) «sólo el ser humano se plantea el cambio, las modificaciones que trae el curso del tiempo, como una situación, como algo frente a lo cual él tiene que reaccionar y tomar ciertas disposiciones» (p. 2); y, así, toda persona y colectividad «entiende su propia existencia como un transcurrir que se encuentra, tensado como la cuerda de un arco, entre lo que sería el tiempo cotidiano y lo que sería el tiempo de los momentos extraordinarios» (p. 3). Ambos tiempos, también nombrados por él como «el tiempo conservador» y «el tiempo innovador», son los que posibilitan la existencia de la temporalidad humana. Si bien el filósofo naturalizado mexicano señala que el tiempo extraordinario puede ser tanto el tiempo de la catástrofe como el

de la plenitud, los imaginarios apocalípticos tienden a contravenir dicha representación ya que convierten a la catástrofe y a la hecatombe en «tiempo ordinario» en el que se repiten y se perpetúan las formas y las acciones que han hecho posible ese estado actual de catástrofe inmanente, donde el aniquilamiento no es ya una posibilidad sino un hecho recurrente. El tiempo extraordinario, en ese sentido, quedaría reservado únicamente para la plenitud.

En *Iris* la tiniebla de la guerra y la opresión no es absoluta ya que tanto los personajes irisinos como los shanz y el resto de los trabajadores del Perímetro pueden vivir y experimentar otro tiempo: el del *verweder*. Recupero las descripciones del momento en que Xlött sale al encuentro de Xavier y de Yaz:

[Xavier] alzó la vela. Gotas de sebo cayeron en la palma de su mano. El fuego lo quemó. Su grito cortó la letanía. El hombre que lideraba las oraciones lo miró y Xavier se tocó la mano y sintió que le ardía, y luego un bodi helado lo abrazó y su sangre se descongeló, se detuvo, cesó la circulación de sus venas y sus arterias, desapareció el rubor de sus mejillas, se desvaneció la herida en la mano. El abrazo duraba. No podía ver quién era pero lo sentía. Un bodi poderoso y compacto. Como si lo apretujara una roca. Eso era: un bodi de piedra maciza. Fue adquiriendo contornos: pudo distinguir una cara sin rostro. Las cuencas vacías de los ojos como perforaciones en la roca viva. Un falo inmenso que sangraba, enroscado en torno a la cintura. [...] Se sentía enorme, se sentía invencible, sentía que el corazón del universo discurría por él. [...] Se desvaneció. («Xavier», p. 58)

[Yaz] intentó moverse, pero no pudo dar un solo paso. En la penumbra percibió que alguien caminaba con lentitud por la sala. Una figura enorme, la cabeza casi tocaba el techo. Una figura de piedra. Se acercó. Pudo ver el falo enroscado en torno a la cintura. Un abrazo de piedra, piedra que se sentía sha. Una piedra suave y dura al mismo tiempo. No debía tener miedo. Sintió que su corazón dejaba de latir, su sangre dejaba de fluir, todo se detenía. Él agarró su cuello con una sola mano y la levantó. Sus pupilas ardían. La mano la oprímía y se quedaba sin aire. Es el fin, pensó Yaz. De pronto, él la dejó caer. («Yaz», p. 225)

En ambos pasajes, el tiempo cronológico que predomina en cada uno de los capítulos es abruptamente tajado por un tiempo diferente: el tiempo de la visión donde sueño y recuerdo se superponen: es el no-tiempo del *verweder*, que se representa en la escritura con descripciones metafóricas («El piso se abrió a sus pies y se convirtió en acuario» [«Katja», p. 365] «No era sangre líquida. Parecían fragmentos de estalactitas» [«Xavier», p. 58]), más que con cambios en el uso de los tiempos —el pasado sigue siendo el eje de la narración— o en la sintaxis.

El tiempo cronológico es también el tiempo de la experiencia de los personajes, vivido en y desde su cuerpo: ése se detiene, los órganos parecen suspender sus funciones, los espacios se difuminan y la visión —recurso narrativo típico del género apocalíptico— los aproxima cara a cara a un ser sobrenatural. No es «el fin» absoluto y definitivo de la vida del personaje. Es «un fin» y el cuerpo se revela incapaz de soportarlo, de ahí su desvanecimiento provisorio en ambos casos.

A diferencia de Makina en *Señales...*, en *Iris* los lectores sabemos qué ocurre con Yaz, Xavier, y Soji después de que experimentan el *verweder*. Tras una breve intromisión del tiempo extraordinario, los personajes son arrojados de vuelta al tiempo cotidiano de la guerra. Pero el tiempo extraordinario no es en *Iris* «el tiempo de la plenitud» como lo formula Echeverría quien distingue entre tres niveles de transgresión del tiempo cronológico: el del juego, el de la fiesta y el del arte.

El juego, dice Echeverría, permite la inversión de los roles de dominación generando una crítica a ese orden vigente: «El placer lúdico consiste [...] en la experiencia de la imposibilidad de establecer si un hecho dado debe su presencia a una concatenación causal de otros hechos anteriores o justamente a lo contrario, a la ruptura de esa concatenación causal (la “mala suerte” del contrincante, la “voluntad de Dios”)» (p. 5). En la fiesta y el ritual, en cambio, se reconstruye un nuevo orden social cuyo *axis mundi* recupera y recuerda el estatuto sagrado de la Vida. El arte va más allá del juego y del ritual, según Echeverría, ya que a través de la experiencia estética «el ser humano intenta traer al escenario de la conciencia objetiva, normal, rutinaria, aquella experiencia que tuvo, mediante el trance, en su visita a la materialización de la dimensión imaginaria» (p. 6). En *Iris* el abrazo de Xlött es una ruptura del tiempo cronológico y ordinario que opera en un nivel ritual en el «mundo del texto», pero también las descripciones se convierten en experiencia estética que se proyecta hacia fuera del texto, hacia el «mundo del lector». En el *verweder* los personajes no experimentan la plenitud, sino que se preparan para ella. El encuentro con Xlött les permite reconfigurar su identidad desde un nuevo centro donde lo humano y lo divino se revelan indisociables. Sólo en el momento de la visión, en que el tiempo cronológico queda suspendido, los shanz están listos para adoptar la cosmovisión y el imaginario apocalíptico de los irisinos: en eso consiste el cambio radical.

A pesar de que ni *Señales...* ni *Iris* ofrezcan una reflexión explícita y/o formal sobre el tiempo en y fuera del texto, como sí ocurre por ejemplo en *Farabeuf* (1965) del mexicano Salvador Elizondo, en ambas obras, debido a los imaginarios apocalípticos que las configuran, el tiempo es un elemento clave en el sentido de que posee una tendencia y una teleología propia: el tiempo está orientado hacia un punto crítico que antecede una transformación radical tanto de los personajes aislados como de las relaciones de dominación existentes entre ellos. La trama de ambas novelas, como ya lo observaba Richard en el *Apocalipsis* de Juan, pone en relación el

pasado, el presente y el futuro. El pasado está en las formas verbales elegidas por los narradores para contar el relato; y el futuro, en ese horizonte incierto en el que nos dejan los cierres de las obras. El tiempo presente es concebido tal y como se representa en los imaginarios apocalípticos: un tiempo de decisión y de transformación. Morfológicamente, *Señales...* elige dos párrafos en la mitad de la obra para enfatizar la urgencia de la conversión tanto en el personaje central como en los lectores: sólo en el presente Makina puede decidir vincularse con los paisanos/gabachos reconociendo la situación que comparten. En *Iris*, el tiempo que posibilita esa transformación es el no-tiempo de la visión donde los personajes pueden transformar su conciencia reinterpretando su pasado y anticipando un futuro nuevo desde un imaginario diferente. El presente en ambas obras es vivido como un tiempo de riesgo, siendo la gran diferencia que en *Iris* dicho riesgo parece prolongarse mucho más que en *Señales...*

Este breve análisis del tiempo en el interior de los textos permite al menos dos conclusiones importantes. En primer lugar, que en los imaginarios apocalípticos los «mundos narrados», siguiendo la taxonomía de Weinrich, son necesariamente «mundos comentados». Todo imaginario apocalíptico implica un comentario de la historia en el sentido de que ofrece un modo de representación que, en el caso literario, se proyecta hacia fuera del texto y busca afectar y comprometer a los lectores.

De ahí se deriva la segunda conclusión: que el análisis del tiempo nos obliga a establecer un vínculo claro entre el mundo del texto y el mundo del lector. En *Iris*, esto se consigue sobre todo en las descripciones de los *verweder* donde, ya lo mencionaba arriba, la experiencia estética interpela claramente al lector y lo ubica en una situación decisiva. Allí los shanz se vuelven conscientes del imaginario dominante del que son parte, mismo que les hace ver como normal el conflicto y la violencia sistemática que ejercen contra los irisinos y su territorio; además, en ese imaginario dominante el «fin» es pensado con miedo, el fin es visto como una amenaza al orden que ellos han impuesto. Ese imaginario, en el *verweder*, es contrastado con otro imaginario: el de los irisinos; en él la naturaleza y la persona son sagrados (de ahí la necesidad de recuperar el pasado y dar sentido a las historias individuales de los personajes) y el fin es visto con deseo, como una forma de liberación, como una anticipación de un ansiado mundo nuevo. Aunque las mitologías amerindias, en específico andinas, influyen en la construcción de los imaginarios apocalípticos presentes en *Iris*, es en *Señales* donde la mitología mexicana tiene mayor influencia ya que configura tanto el desarrollo de la trama como la *dispositio* capitular de la obra y al mismo

tiempo nutre la descripción de los espacios y la construcción del personaje central. Ambas novelas se convierten en poderosas experiencias estéticas que involucran al lector y que buscan afectar su mundo a través de la práctica de la lectura. Esta compleja interacción entre obra y lector será la que nos ocupe en el último apartado de la investigación.

3. Después del texto: el mundo del lector

Toda obra literaria es una experiencia estética y, por ende, una proposición de mundo de la que cada lector se apropia. Hemos visto hasta ahora las marcas al interior del texto que en la propuesta de análisis de Ricœur pertenecen al nivel de la configuración: la descripción de espacios y lugares, la construcción de los personajes, los tiempos verbales y el cierre; hemos también deslizado algunas interpretaciones de esos elementos que permiten concluir que estamos, con *Iris* y *Señales...*, en presencia de imaginarios apocalípticos. Falta esclarecer el vínculo entre el mundo del texto y el mundo del lector, operación que Ricœur (2009) define como refiguración donde «la obra literaria obtiene significancia completa» (p. 866). Para ello, hay que decir primero lo obvio: ni con *Iris* ni con *Señales...* estamos frente a novelas realistas, o a novelas que ostenten una clara «pretensión de verdad». En cambio, a ambas les interesa reforzar su estatuto de ficción por distintas vías.

En *Señales...* el distanciamiento ocurre a través de la forma en que se nombran los espacios. Pimentel (2001) menciona que de todos los elementos que describen un lugar o un personaje el nombre propio «es quizás el de más alto valor referencial» y explica: «dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra mediación, a ese espacio designado y no a otro» (p. 29). Cuando, por ejemplo, Gonzalo Celorio en *Y retiemble en sus centros la tierra* (1999) habla de las calles de la Ciudad de México y las describe con su nombre real, el lector familiarizado con ellas reproduce una imagen visual de esos sitios: la «ilusión de realidad» de la obra adquiere un cariz distinto al situar al lector en la destrucción y el fin de un espacio cuyo referente es inmediato y está allí: en su mundo.

En *Señales...* los nombres propios de los espacios nos distancian, en un primer momento, aunque luego se revelen altamente referenciales: «La Ciudadcita», el «Gran Chilango» y epítomes de sitios carentes de nombre propio como «el límite de la tierra», o simplemente el uso de sustantivos como «el río» se convierten, en términos de Pimentel (2001), «en centros de

imantación semántica» (p. 29) donde convergen significaciones que se atribuyen a los sitios cuyas descripciones evocan e indirectamente hace referencia. El «efecto de realidad», pues, no se consigue en *Señales...* a través de un nombre propio preexistente sino por medio de un calificativo que se convierte en nombre propio, operación que posee además una carga irónica innegable. Así, el «Gran Chilango», con su confuso sistema circulatorio y sus palacios descarnados, refiere claramente a la Ciudad de México, cuyos habitantes son peyorativamente llamados «chilangos». La Ciudadcita adquiere el diminutivo en oposición al «Gran» que califica a «Chilango». Estos juegos de palabras provocan un efecto de extrañamiento de la ciudad real que permite al lector asociar el mundo narrado no sólo con una imagen del mundo real sino con toda una carga valorativa, simbólica y discursiva mucho más amplia que si solamente se utilizara el nombre propio. El viaje de Makina, entonces, no es sólo un viaje de «este lado» al «otro lado», ni un viaje a través del inframundo mexicana; es también una migración, una marcha, de un pequeño pueblo mexicano hacia Estados Unidos que hace escala en la Ciudad de México y atraviesa la frontera por el río Bravo. Hemos pasado sin sobresaltos del mundo del texto al mundo del lector.

El distanciamiento en *Iris* se da desde el género en el que se cuenta la historia: la ciencia ficción, un género que desde sus orígenes ha sido muy afín a los imaginarios apocalípticos. Robert Scholes (1976) entrega una definición sucinta y eficaz: la ciencia ficción «es una exploración ficticia de la situación humana resultante del desarrollo de la ciencia reciente» (p. 55). David Ketterer nos recuerda también que, dado el origen del género, éste se caracteriza por conservar una postura crítica frente a los rápidos avances tecnológicos y las transformaciones que provocan en las relaciones y el comportamiento humano. En México, Trujillo (1997) ha dicho que la ciencia ficción es al mismo tiempo una «aventura del pensamiento en libertad», una «especulación científica» y «una declaración política de enormes resonancias» (p. 11). Esta imaginación anticipatoria propia de la ciencia ficción tiende a representar sujetos amenazados en espacios hostiles, de ahí que sea la crisis la que permea toda la narración. No se necesita de un análisis pormenorizado para concluir que en *Iris* estamos frente a una novela de ciencia ficción; en esta investigación se ha hecho hincapié, sobre todo, en la relación que establecen los personajes con la tecnología en toda la obra.

Es habitual escuchar que la ciencia ficción es el género menos referencial que existe y que se ubica en un polo absolutamente opuesto a la novela realista. Matizando la exageración, cabe

señalar respecto a *Iris* que en ella no son los espacios sino los fenómenos sociales y los acontecimientos que allí ocurren los que permiten al lector establecer un vínculo referencial entre su mundo y el mundo del texto. *Iris* narra, esencialmente, el proceso de conquista y colonización de un territorio. El hecho no es desconocido para el lector latinoamericano y se ha convertido, como se apuntó en el primer capítulo, en un motivo recurrente en los imaginarios apocalípticos de la región. Parafraseando a Berger (1999), la Conquista es el hecho apocalíptico por antonomasia con el que nos ha tocado (sobre)vivir. Pero Paz Soldán va más allá y vincula este proceso con un fenómeno otra vez actual y devastador de espacios físicos y tejidos sociales: la minería⁶⁸. En este sentido, el territorio de *Iris* se convierte en suma y síntesis de toda la región latinoamericana, territorio, por si fuera poco, atravesado por su violenta relación con Estados Unidos: no en vano los shanz hablan un idioma híbrido entre el español y el inglés. *Iris*, se entrevé, no es una novela fácil sino una ambiciosa invitación a revisar toda la historia pasada del continente, a criticar su momento actual y a anticipar un posible futuro; todo este devenir temporal, no hay que olvidarlo, aparece en la novela configurado desde un imaginario apocalíptico.

Una vez identificados dos de los temas centrales de las obras, la migración en *Señales...* y la explotación territorial en *Iris*, conviene recuperar algunos elementos de la configuración de la obra a fin de comprender mejor el proceso de refiguración. *Señales que precederán al fin del mundo* narra el viaje de Makina de este al otro lado de la línea en busca de su hermano, quien salió de la casa materna esperando reclamar un terreno del otro lado al que supuestamente tenía derecho. Esta historia de flujos migratorios sur-norte es construida desde un imaginario apocalíptico que se nutre de diversas fuentes; la más importante, la mitología mexicana del Mictlan: la marcha de Makina hacia el norte es también el recorrido de un individuo por los nueve niveles del inframundo. Para el narrador de *Señales...*, ésa es una de las intenciones más claras: sujetos nómadas como Makina que abandonan el «regazo» con la esperanza de encontrarse con los suyos emprenden una travesía sin regreso donde descubren que la condición de «muerte» no se limita a los lugares de este lado, sino que existe también allá: del otro lado. Los lugares y no-lugares son descritos como cuerpos monstruosos que amenazan constantemente la vida de quien pasa por

⁶⁸ Para Machado (2011) los últimos años del siglo XX revivieron un fantasma (neo)colonial ya no bajo una lógica imperial sino neoliberal donde se intensificaron tanto «los súbitos enriquecimientos» como las «masacres crónicas» que caracterizaron la época de la Colonia. Con los minerales, también se expropiaron medios de vida a través de los cuales se crean y se recrean las formas de vida: economías agrarias, organizaciones comunitarias, etcétera.

ellos. No obstante, el imaginario apocalíptico dota a esos lugares de un carácter transitorio que Makina va descubriendo a medida que avanza en su camino y su conciencia es transformada. La migración se revela como un fenómeno en el que acontece el fin de una forma de vida, de una forma de representar el mundo. Es, también, o al menos así lo espera el narrador, la oportunidad para comenzar una nueva forma de ser humano para-los-demás y con-los-demás portando un nuevo lenguaje y una nueva identidad. En eso consiste «jarchar».

Para los lectores latinoamericanos, el fenómeno migratorio no es extraño. En el período de 1996 a 2016, el Observatorio de Migración Internacional registró un aumento de casi el 50% en el número de personas nacidas en México residentes en Estados Unidos: mientras que en 1996 se contabilizaron 6 096269, en 2016 la cifra alcanzó los 11 579 154. En cuanto a la composición por sexo, en 2015 el Consejo Nacional de Población (2017) estimó que el 48 % de las personas que migraron hacia Estados Unidos fueron mujeres. A pesar de la alta presencia de mujeres migrantes, éstas habían sido invisibilizadas en los estudios sobre flujos migratorios, apunta Correa (2009), porque la naturaleza de estos estudios era «androcéntrica» y tenía a negar o minimizar la presencia femenina. Fue hasta la década de 1980 y 1990 que los estudios sobre migración se hicieron con un enfoque de género donde «además de presentar la migración femenina, se presentan las motivaciones e incentivos para migrar, las habilidades de las mujeres para hacerlo, su protagonismo en la toma de decisiones, los patrones y los tipos de migración en los que se involucra, las consecuencias de la migración y su subordinación o autonomía» (p. 57). No es en vano, entonces, la elección de una protagonista femenina en *Señales...*, Makina, quien a medida que avanza el relato se va posicionando cada vez con más autonomía e independencia: su viaje aparece, así, como un viaje radicalmente emancipatorio; de ahí su cualidad ejemplar y modélica: heroica, incluso. El mundo del texto que *Señales...* despliega ante el lector y el imaginario que le propone implica concebir la migración como un acontecimiento apocalíptico en sentido amplio; la migración aparece como un tiempo-espacio donde la hostilidad del espacio y de los otros seres aumenta, pero también es el hecho que antecede y que posibilita la transformación completa del sujeto migrante donde éste pueda descubrirse como parte de una colectividad y, por lo tanto, descubrir una nueva forma de relacionarse con las y los demás.

En *Iris* la configuración del texto busca dejar a los lectores en una posición mucho más agónica y agonista. Los procesos de explotación del territorio son representados en el interior de la obra como un fenómeno extraño en el tiempo y en el espacio. La fuerza estética de *Iris*, en

términos de Ricœur (2009), consiste en convertir «lo no-familiar en familiar» haciendo que el lector se sienta «a sus anchas en la obra y termine por creer en ella hasta el punto de perderse» (p. 885). En el mundo del texto no se propone un solo imaginario apocalíptico, sino que se evidencia la lucha entre dos fuerzas con objetivos e imaginarios distintos e incompatibles. Aunque los actores son variados, el devenir histórico los conmina a decidir adoptar uno u otro imaginario: el de los shanz o el de los irisinos. *Iris*, a pesar del esquematismo propio de los imaginarios apocalípticos, es un poderoso llamado a la decisión de no desistir en el combate. En eso consiste la transformación radical de los personajes: no sólo en adoptar un imaginario apocalíptico que cohesiona al grupo social y busca reconstruir los tejidos para resistir la explotación y el despojo sino en reconocer como enemigo todo imaginario apocalíptico obstinado en fragmentar a los individuos, deshumanizarlos y aniquilarlos. En esta guerra, aunque la noche sea muy larga y la violencia cada vez más inclemente, los personajes deben permanecer en su oposición.

En este punto, una pregunta se vuelve más acuciante: aquélla que Ricœur heredara de los teóricos de la recepción literaria: ¿cómo respondo, como lector, a los textos? El mundo del texto nos sale al encuentro y desde sus marcas internas (los tiempos verbales, las descripciones) hasta sus zonas de indeterminación (la resolución parcial del conflicto) se abre hacia las y los lectores quienes nos constituimos en el «otro» del texto: «sólo en la lectura, el dinamismo del texto termina su recorrido», no duda en afirmar Ricœur (2009). La comprensión conlleva necesariamente aplicación: encuentro y fusión de dos horizontes o mundos: el del texto y el del lector. Por lo tanto, ya hemos visto, la respuesta del lector está motivada por el mismo texto y su configuración interna.

Mencioné arriba que en el caso de *Iris* y *Señales...* es la dimensión temporal la que estimula e interpela directamente al lector en tres momentos: el presente, el pasado y el futuro. Así como los imaginarios apocalípticos de ambas novelas implican en el interior del texto un ejercicio de memoria, de crítica del presente y de anticipación del futuro por parte del narrador y de los personajes, exigen del lector una actividad análoga. Tanto *Iris* como *Señales...*, a pesar de emplear distintas fuentes, coinciden en su valoración del pasado: los «cinco siglos de voracidad platera» que dejaron la Ciudadcita «cosida a tiros y túneles horadados» («La tierra», p. 12) y la «explotación sistemática de irisinos en las minas» («Xavier», p. 29). Ambas también equivalen la crisis histórica a una serie de crisis individuales que desembocan de igual forma en una transformación radical en el ser y el hacer de sus personajes: Makina, Soji, Xavier, Yaz, Katja.

Desde esa transformación individual es que se establece un puente entre el mundo del texto y el mundo del lector a partir de la identificación con uno o varios personajes, de la escucha de una o varias voces.

El proceso de lectura nos permite abrirnos a una nueva forma de representación del mundo y de la historia. El «pasado» del relato no pertenece ya sólo al relato sino también a nuestra experiencia, a nuestra historia. Este nuevo lugar del lector se consigue gracias a lo que Ricœur define como catarsis, momento que «libera al lector de lo cotidiano y lo hace libre para nuevas valoraciones de la realidad» (p. 896). Yarbrow Collins (1984), en un análisis esclarecedor sobre la relación texto-lector en el *Apocalipsis* de Juan, escribe que el género apocalíptico trabaja fundamentalmente con dos emociones de sus lectores: el miedo y el resentimiento. Así lo explica:

El miedo al poder romano es evocado o intensificado. En varias narraciones simbólicas, [...] la proyección del conflicto en un escenario cósmico es en sí misma catártica en el sentido de que clarifica y objetiva el conflicto. Los sentimientos de temor son echados fuera por el solo hecho de expresarlos, especialmente en una forma trascendental y tan hiperbólica (p. 153).

La catarsis, en tanto purificación, no ocurre sólo por el hecho de la identificación con el héroe, como lo estipula Ricœur, sino por el imaginario que la obra propone y que se despliega ante el lector: la revelación: el —;etimológico!— apocalipsis.

La apertura del mundo del texto permite que como lectores nos apropiemos de un imaginario apocalíptico en el caso de *Señales...*, o que confrontemos dos imaginarios apocalípticos antagónicos con *Iris*. Se nos muestra, con ello, una forma de interpretar nuestra historia y de concebir el «más allá» del punto cero como algo que ya es; de remplazar el miedo, característico del imaginario apocalíptico dominante, por la esperanza y el valor de resistir. La migración de Makina la vacía de todos sus objetivos previos, pero sólo desde esa oquedad puede abrirse a concebir un nuevo futuro. De igual forma, Soji, Xavier, Yaz y Katja se despojan de su lugar en el Perímetro o en Munro para recuperar su pasado y abrazar una nueva posibilidad de mundo. Precisamente Julio Ortega (2013), al hablar del contra-apocalipsis, puntualiza que lo que aquí hemos denominado imaginario apocalíptico «empieza problematizando las representaciones dominantes, cuya lógica de reproducción desmonta para contradecir las jerarquías de su reduccionismo» (p. 56). Es ése un buen punto de partida en cuanto a la memoria y a la valoración crítica del pasado no en el sentido de la absolutización de la catástrofe como entiende Berger el post-apocalipsis, sino en la clara certidumbre de que lo que ha ocurrido anteriormente es signo de que otro mundo es posible. Hacia allí apuntan tanto *Iris* como *Señales...*, a dotar de sentido a un

momento histórico crítico donde prima la inestabilidad, la incertidumbre, la violencia y donde todo parece desvanecerse.

Estamos en la línea más problemática de los imaginarios apocalípticos, de ahí que se vuelva imperante no olvidar lo dicho por Castoriadis: un imaginario puede legitimar o poner en cuestión el orden preexistente: puede alentar la dominación o resistirla. La hermenéutica bíblica latinoamericanista, desde las teologías de la liberación ha intentado recuperar el potencial emancipador de un libro como el *Apocalipsis* y, con ello, de los imaginarios apocalípticos. Richard (1994), uno de los que más se ha entregado a esta tarea, recalca que el *Apocalipsis* hay una «construcción del futuro que puede ser adelantado y construido en el presente» (p. 6). Otros como Stam (2006) se han preocupado por reinterpretar el libro como un llamado a fortalecer la esperanza gracia a la revitalización de la memoria de la redención y soberanía del Mesías. Collins admite que hay cierta esquizofrenia que parece inherente a los imaginarios apocalípticos ya que «a través de la elaboración de una fantasía el esquizofrénico es capaz de vivir con el terror de la realidad» (p. 155). La «fantasía» constituyente del imaginario apocalíptico no sería necesariamente la transformación radical de la crisis, sino sobre todo la rigidez, un tanto maniquea, y la presunta claridad en la representación de los actores históricos y de su rol en la trama. La existencia sin ambigüedad y homogénea de un bien y un mal, de un opresor y un oprimido, de un dominante y un dominado, de un Imperio y una Resistencia, ciertamente es desestabilizada al interior de *Iris* y de *Señales...* gracias a la complejidad de los personajes centrales; no obstante, en el momento más álgido de la crisis: la detención de Makina y otros migrantes, la batalla entre shanz e irisinos, la dicotomía vuelve a imponerse. Éste sigue siendo el elemento más característico y, por ello, más cuestionable de los imaginarios apocalípticos.

En el diálogo que implica el acto de lectura surge una última e inquietante interrogante: ¿puede la lectura relanzarnos a la acción? Una valoración del desenlace parcial del conflicto tanto en *Iris* como en *Señales...* me invita a pensar que sí: que también la nueva identidad de Makina incluye el paso de la escritura a la acción y que la constatación ominosa de que vivimos en medio de un territorio en guerra es necesaria para seguir luchando. ¿Nuevo mundo? La respuesta que *Señales...* nos da es que sí: que hay un «después del texto» mucho más halagüeño; por el contrario, en *Iris* la solución es más aterradora, trágica: no hay ningún nuevo mundo esperando: es, de algún modo, el mismo desde hace 500 años y lo será en los próximos 500 años. Lo que sí

hay en ambas obras es una nueva conciencia. Esa transformación no requiere esperar al futuro que «está cerca». Esa transformación puede ya estar ocurriendo.

CONCLUSIONES GENERALES

«Bienaventurado el que lee, y los que oyen
las palabras de esta profecía, y guardan las cosas
en ella escritas; porque el tiempo está cerca»

Apocalipsis de Juan

Pensar y desear el fin del mundo se ha vuelto prácticamente una rutina. En el transcurso de esta investigación aparecieron al menos tres «señales» que auguraron un gran cataclismo que desataría lo que los alarmistas consideraban el apocalipsis: una tormenta solar, un trastorno electromagnético, el choque de un meteoro. Otros tantos, como los Testigos de Jehová y numerosos grupos evangélicos, continúan predicando con espanto que nos encontramos en «los últimos tiempos» y llamando a algún tipo de «conversión». Lo que Padilla denominó como «la industria del fin del mundo» se encuentra en buena forma y, honestamente, no se perfila su decaimiento. Pero tal vez este hecho no sea tan malo como parezca.

Esta investigación nació a partir de dos preguntas: ¿cómo se piensa el fin del mundo? y, más importante, ¿por qué se piensa como se piensa? Para responder ambas, decidí acotar el objeto de estudio a la literatura y, específicamente, a dos novelas. El primer escollo que encontré fue terminológico. La profusión de obras narrativas que hablaban del fin del mundo, aunado a una preocupante incomunicación entre la crítica literaria y los estudios bíblicos, ha provocado numerosas divergencias en las etiquetas. Examinar ese bosque ha sido la primera tarea y, de entre todas, el término «imaginario apocalíptico» se revela mucho más eficaz que «literatura apocalíptica», «post-apocalíptica», «anti-apocalíptica» o «contra-apocalíptica»; ya que permite analizar las obras como parte de un entramado cultural y social mucho mayor. Asimismo, fue necesario revisar cómo se ha entendido «el apocalipsis» para dejar en claro que la palabra no alude únicamente a «el fin del mundo», ni se restringe a referir una hecatombe de proporciones cósmicas. Así, he definido al imaginario apocalíptico como aquellas representaciones que no sólo privilegian el fin en sus imágenes mentales, sino que caracterizan el fin de una manera específica. Algunos aspectos que he resaltado son: la representación lineal de la temporalidad, la precipitación hacia un fin que es inminente y la percepción del presente como el momento más próximo a una transformación radical. En los imaginarios apocalípticos el espacio suele ser

representado como un escenario en riesgo: amenazado, hostil e inestable. Las fuentes de los imaginarios apocalípticos son diversas: avances científicos y tecnológicos, crisis políticas y económicas, catástrofes naturales, discursos mesiánicos y otros apocalipsis. En los textos, cada elemento suele ser simbólico: los nombres, los animales, las plantas, los colores, los números; además, hay recursos narrativos que parecen ser inherentes como las visiones de seres extraordinarios o las batallas definitivas. He tratado de dejar en claro que no existe un imaginario apocalíptico único y homogéneo, sino que coexisten varios y que mientras algunos pueden justificar un orden social, otros pueden cuestionarlo.

Para tratar de describir la especificidad latinoamericana de los imaginarios apocalípticos, he esbozado una taxonomía que no debe desecharse en función de los mundos que se crean y reproducen en el interior de los textos pero que guardan una relación estrecha e inocultable con los procesos histórico-sociales que los enmarcan. Hay al menos 4 contextos que motivan el auge de los imaginarios apocalípticos en la región: los procesos de modernización y globalización, los escenarios y fenómenos de choque entre culturas, las experiencias dictatoriales y posdictatoriales, y la siempre inestable situación fronteriza. Como se pudo comprobar en el análisis de las novelas, estos contextos no son excluyentes, sino que se superponen. *Señales...*, por un lado, enlaza la experiencia de la Conquista con el fenómeno migratorio, mientras que *Iris* establece un vínculo entre la colonización y los nuevos rostros del neoliberalismo, estrategia que repercute en la producción de imaginarios mucho más complejos. Elegir estas dos obras ha permitido también rebatir la hipótesis de Parkinson Zamora de que la particularidad de América Latina en cuanto a su representación del apocalipsis es su preferencia por lo comunitario antes que por lo individual. Ha sido gracias al análisis de los personajes que hemos visto la importancia de la transformación individual de los personajes en el desarrollo de la trama y en el desencadenamiento de sucesos característicos de los imaginarios apocalípticos que atañen no sólo al sujeto sino a su colectividad.

El análisis de los personajes y de los espacios también nos ha permitido explorar la representación de rasgos como el mesianismo y el antagonismo bueno-malo, así como la incorporación y fusión de fuentes en la descripción de personajes y espacios; tal es el caso de la mezcla de mitologías precolombinas con los avances tecnológicos en *Iris*. En el camino, hemos visto que el estudio de los imaginarios apocalípticos no implica solamente la intertextualidad entre la novela y el *Apocalipsis* de Juan, como lo suponen rígidamente Fabry y Decock, sino que

el *Apocalipsis* es sólo una fuente entre muchas más que pueden nutrir el imaginario apocalíptico de una novela.

Se ha quedado apenas apuntado un tema no menor que enlaza los imaginarios apocalípticos en las novelas con los autores de las mismas. No obstante, las semblanzas biográficas presentadas aquí permiten entrever la consolidación de un nuevo lugar de enunciación del escritor latinoamericano: la academia estadounidense. Ha sido Luche (2013) quien mejor ha establecido un vínculo entre el apocalipsis y el acto de escribir. Como ella concluye en su lectura de *Cien años de soledad* y de *La guerra del fin del mundo*, «ambas novelas, a través del componente metaliterario que las caracteriza, representan la literatura como un instrumento que, en tanto memoria, en tanto forma de elaboración y comprensión de la Historia, puede contribuir a evitar que el apocalipsis narrado se repita en la realidad referencial a la que remiten» (p. 479). El hecho de que el texto escrito se convierta en testigo y oráculo de la destrucción de Macondo o que se autoconciba como el único medio para preservar la memoria y evitar que la historia se repita — tal es el objetivo del periodista miope en *La guerra del fin del mundo*— sitúa al autor en una posición privilegiada: la del intelectual responsable del destino de un pueblo, de un país o de una región entera, gracias a que es capaz de comprender la historia de una forma completa, de otorgarle un sentido reivindicativo. Esta misión mesiánica del escritor repercutió en la configuración de «mundos del texto» a partir de imaginarios apocalípticos tanto en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa como en *Terra Nostra* del mexicano Carlos Fuentes. Luche observa que en una generación posterior de escritores la escritura ya no se autorrepresenta con una vocación redentora y el escritor abandona su tarea de mensajero émulo de Juan de Patmos. *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño, apunta Luche, sería el caso paradigmático de esta transformación. En ella, la escritura se somete al régimen pinochetista y el personaje escritor queda retratado, más que como verdugo, como incapaz de asumir una postura contestataria por miedo a perder las comodidades que el sistema le ofrece. El tono apocalíptico de Bolaño es, pues, afín a la postura predicada por Derrida (1983), quien sostiene que la tarea apocalíptica es denunciar a los apóstoles impostores, desenmascarar a los alarmistas y a quienes emplean imaginarios apocalípticos para legitimar un orden excluyente y aniquilador.

¿Dónde ubicar la obra de Yuri Herrera y de Edmundo Paz Soldán? Tanto en *Señales que precederán al fin del mundo* como en su novela anterior, *Trabajos del reino* (2004), Herrera

concede a la palabra —sea escrita por Makina o cantada por el Artista— un lugar preeminente no tan lejano al que le otorgaron García Márquez en *Cien años de soledad* o Vargas Llosa en *La guerra del fin del mundo*. La literatura, más específicamente la palabra, en *Señales...* vuelve a aparecer, en palabras de Luche, «como la única alternativa cognitiva a la capitulación ante la irracionalidad y el caos» (p. 484). En el caso de *Iris* de Edmundo Paz Soldán el posicionamiento es más ambiguo quizá porque las obras del boliviano encierran siempre una tensión irresuelta entre dos mundos: América Latina y Estados Unidos. Además, la influencia de Bolaño sobre Paz Soldán es insoslayable en el hecho de que este último parece haber heredado del autor de *Los detectives salvajes* lo que Luche califica como la virtud de la «escritura apocalíptica» de Bolaño: acercarnos al abismo que nos rodea. La persistencia ominosa de la guerra entre shanz e irisinos parece ser sólo una parte de ese abismo. No hay en *Iris* un personaje que descuelle entre los demás en su comprensión de la historia. Katja, la única que proviene de fuera del Perímetro, termina también siendo abrazada por Xlött y adoptando el imaginario irisino. No se percibe, entonces, en Paz Soldán más que la afirmación de que si hay alguna tarea de la escritura, ésta es la de dar cuenta de la violencia omnímoda que sucede frente a nosotros y entre nosotros. En síntesis, mientras que en *Señales...* se reivindica la palabra al mismo tiempo que se reconoce su limitación, al narrador de *Iris* le interesa que abramos los ojos ante el desasosiego. En uno hay un protagonismo de la escritura que borda el mesianismo presente en el *boom*; en otro, la tarea desoladora de revelarnos la historia en su crudeza. Los imaginarios apocalípticos les permiten a ambos autores abonar a sus intereses personales a la hora de contar(nos) sus historias. Ninguna escritura es inocente.

Reconociendo que respecto a los autores y su relación con la producción de imaginarios apocalípticos aún queda mucho por decir, el análisis hecho hasta ahora sí permite concluir con certeza que los imaginarios apocalípticos contribuyen y aspiran a esclarecer los procesos históricos que hemos vivido en la región y los que estamos viviendo: a darle un sentido a nuestra historia, de ahí su ambición y su presteza. Fenómenos cada vez más complejos y lacerantes como la migración, o tajantemente aniquiladores como la minería a cielo abierto, provocan tantas interrogantes que el poder reinterpretarlos desde un imaginario apocalíptico es una fuerte y asequible tentación no sólo para los autores literarios sino para políticos, científicos sociales, politólogos, economistas o líderes religiosos.

Justamente Roberto Bolaño pensaba que el imaginario apocalíptico era «el único que podía dar cuenta de la trágica historia reciente de América Latina» (cit. en Luche, p. 484). Hemos visto que, en términos historiográficos, los usos de los imaginarios apocalípticos en la literatura de la región son procesos de larga duración, aunque sea innegable que sus proposiciones de mundo sean cada vez más recurrentes tanto en el lenguaje religioso como en el lenguaje secular. Aunque suene arriesgado, no es difícil encontrar las razones por las cuales los imaginarios apocalípticos se han revitalizado. En cierta forma, Heffernan ya lo anticipaba en el caso norteamericano cuando da cuenta de que, después de un auge de narraciones «post-apocalípticas» donde ningún final se atisbaba, parece haber un resurgimiento de narraciones del fin. Aunque en el caso latinoamericano los imaginarios apocalípticos han estado siempre vigentes, algunos factores que han acelerado ese resurgimiento son los siguientes: el fin de los gobiernos de la llamada «nueva izquierda latinoamericana», la creciente violencia provocada por el crimen organizado y por el propio Estado, los altos índices generalizados de corrupción, el aumento de la voracidad capitalista y de la desigualdad que ésta provoca, la degradación cada vez mayor del tejido social, el fortalecimiento de sectas evangélicas o grupos religiosos pentecostales y la aparición o reaparición en el espacio público de agrupaciones antisistema. La frase «El tiempo está cerca», que puede ser pronunciada con miedo por portavoces de la ideología dominante, puede también ser ondeada con esperanza por los movimientos sociales.

Ha sido precisamente el análisis del tiempo en el interior de las obras literarias el que nos ha hecho reflexionar sobre la relación entre «mundo del texto» y «mundo del lector», y encontrar en ese diálogo una pregunta acuciante: ¿puede la literatura lanzar a sus lectores a la acción? *Señales que precederán al fin del mundo* nos propone un escenario caracterizado con elementos de la mitología mexicana pero muy próximo a desvanecerse; simultáneamente nos da en Makina un signo de la «nueva humanidad» que puede surgir en el escenario fronterizo. Se trata de una renovación radical, un apocalipsis completo donde sólo la palabra parece ser capaz de nombrar ese «nuevo mundo». Es responsabilidad del lector reflexionar sobre el «después del texto» y sobre la pertinencia de adoptar tal imaginario en nuestro propio mundo. *Iris* es una invitación a redescubrir la persistencia e intensificación de relaciones y procesos coloniales y a anticipar un futuro nada distinto. El presente del lector se revela como el momento de decisión y de toma de conciencia: es el *verweder*, el encuentro con Xlött; todo está en juego y en pugna: los espacios, la memoria, la vida, los recursos y, claro, los imaginarios.

¿Puede en América Latina otro imaginario apocalíptico contrarrestar ese imaginario apocalíptico que se siente amenazado? Las novelas analizadas nos conducen a una respuesta afirmativa que enlaza el pasado, el presente y el futuro. Hay un mundo en riesgo, pero quizá siempre haya sido así. Esa lucidez puede llevarnos a desear un futuro distinto, pero también a notar que ese futuro ya está aquí, en escalas pequeñas⁶⁹. El combate por mantener, comunicar y expandir esos espacios, es la batalla decisiva. Si la literatura nos recuerda y nos alienta a permanecer en esa lucha cada vez más cruenta habrá cumplido un propósito no menor al lanzar la atención de los lectores a «los signos de los tiempos»: así la bienaventuranza que el *Apocalipsis* de Juan da a quienes leen y oyen sus palabras alcanzará de algún modo su cumplimiento.

⁶⁹ En el escenario bíblico-teológico el deseo de un futuro distinto aparece en las teologías latinoamericanas, tanto evangélicas como católicas, de los signos de los tiempos. Martín Ocaña (2007), por ejemplo, señala que «la iglesia hoy debe desarrollar un “ministerio apocalíptico” [...]. Esto implica destruir las causas del dolor y la desesperanza, y la construcción de un mundo y una sociedad que postule y demuestre los valores y las enseñanzas de Jesucristo» (p. 68). Paralelamente y anterior a Ocaña, Jon Sobrino (1991) exige que el quehacer y la particularidad del teólogo latinoamericano es precisamente ésta: atender los signos de los tiempos, es decir, «inteligir la presencia de Dios en la historia en cuanto presencia actual» (p. 252).

FUENTES CONSULTADAS

- Agamben, G. (2006). *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los Romanos*. (A. Piñero, Trad.) Madrid: Trotta.
- Alimonda, H. (2011). La colonialidad de la naturaleza. Una aproximación a la Ecología Política latinoamericana. En H. Alimonda (Ed.), *La naturaleza colonizada. Ecología Política y minería en América Latina* (págs. 21-60). Buenos Aires: Ediciones Ciccus, CLACSO.
- Anderson, P. (1996). *Los fines de la historia*. (E. von der Walde, Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands. La Frontera. The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. (G. Remedi, Trad.) Buenos Aires: Ediciones Trilce.
- Arguedas, J. (1973). Tres versiones del mito de Inkarri. En J. Ossio (Ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino* (págs. 219-225). Colección Biblioteca de Antropología.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. (M. Mizraji, Trad.) Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. (T. Bubnova, Trad.) México: Fondo de Cultura Económica.
- Bares, M. (2007). *Posthumano: la vida después del hombre*. México: Almadía.
- Beck, U. (1998). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Berger, J. (1999). *After the end. Representations of post-apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bloom, H. (1997). *Presagios del milenio*. (D. Alou, Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Bloom, H. (2009). *La religión americana*. (D. Alou, Trad.) México: Taurus.
- Boskamp Ulloa, K. (2013). El libro de Job y el Apocalipsis. *DavarLogos*, XII(1-2), 5-19.
- Burgos, F. (Mayo de 2013). Representaciones de lo apocalíptico en cuatro escritores hispanoamericanos. *Altre Modernità*(9), 112-134.
- Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad* (Vol. I). (A. Vicens, Trad.) Barcelona: Tusquets Editores.
- Castoriadis, C. (1997). El imaginario social instituyente. *Zona Erógena*(35).

- Chelebourg, C. (2000). *L'imaginaire littéraire. Des archétypes a la poétique du sujet*. Paris: Nathan.
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos* (Novena ed.). Barcelona: Editorial Labor.
- Cohn, N. (1981). *En pos del milenio*. Madrid: Alianza.
- Cohn, N. (1998). Cómo el tiempo adquirió una consumación. En *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo* (M. Neira Bigorra, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Collins, J. (1998). *The apocalyptic imagination*. Grand Rapids: William B. Eerdmans.
- Consejo Nacional de Población. (2017). *Boletín de Migración Internacional*. Dirección de estudios socioeconómicos y migración internacional, México.
- Correa Castro, Y. (2009). *Ahora las mujeres se mandan solas. Migración transnacional y relaciones de género*. México: Plaza y Valdés.
- De la Garza Gálvez, I. (2015). *El Mictlan entre los mexica*. México.
- Dei, D. (2009). *Lógica de la distopía*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Dellamora, R. (Ed.). (1995). *Postmodern Apocalypse. Theory and cultural practice at the end*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Derrida, J. (1983). *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. (A. Palos, Trad.) México: siglo XXI.
- Donat, M. (2013). El caos en los barrios de la frontera en la obra narrativa de L. H. Crosthwaite. *Altre Modernità*(9), 407-425.
- Duque, F. (2000). *Filosofía para el fin de los tiempos*. Madrid: Akal.
- Echeverría, B. (2001). *El juego, la fiesta y el arte*. Quito.
- Eco, U. (2014). *Apocalípticos e integrados*. (A. Boglar, Trad.) México: Tusquets.
- Escobar Villegas, J. C. (2000). *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Fabry, G., Logie, I., & Decock (eds.), P. (Edits.). (2010). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern, Switzerland: Peter Lang.
- Fatás, G. (2001). *El fin del mundo. Apocalipsis y milenio*. Madrid: Marcial Pons.
- Flores Galindo, A. (1986). *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*. La Habana: Casa de las Américas.
- Franco, J. (1988). *Lectura sociocrítica de la obra de Agustín Yañez*. Guadalajara: UNED.

- Frost, E. (2002). *La historia de Dios en las Indias: visión franciscana del Nuevo Mundo*. México: Tusquets.
- Fukuyama, F. (2002). *El fin del hombre. Consecuencias de la revolución biotecnológica*. (P. Reina, Trad.) Barcelona: Ediciones B.
- Gallardo, H. (Marzo-abril de 1990). Francis Fukuyama: el final de la historia y el Tercer Mundo. *Pasos*(28), 2-15.
- Gálvez, M. (1987). *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus.
- Gervais, B. (2004). L'imaginaire de la fin. *Sociétés*, 2(84), 13-26.
- Giménez, G. (diciembre de 1996). Territorio y cultura. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, II(4), 9-30.
- Giorgi, G. (2009). Cuerpo. En M. Szurmuk, & R. Mckee Irwin (Edits.), *Diccionario de Estudios Culturales latinoamericanos* (págs. 67-71). México: Siglo XXI Editores, Instituto Mora.
- González, J. (2005). *Para la salud de las naciones. El Apocalipsis en tiempos de conflicto entre culturas*. Colombia: Mundo Hispano.
- Gray, J. (2008). *Misa negra. La religión apocalíptica y la muerte de la utopía*. (A. Santos Mosquera, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Gregg, S. (Ed.). (1997). *Revelation. Four views. A parallel commentary*. Nashville: Thomas Nelson Publishers.
- Hayles, N. (1999). *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Heffernan, T. (2008). *Post-apocalyptic culture. Modernism, Postmodernism and the Twentieth-Century Novel*. Toronto: University of Toronto Press.
- Herrera, Y. (2004). *Trabajos del reino*. España: Periférica.
- Herrera, Y. (2009). *Señales que precederán el fin del mundo*. España: Periférica.
- Herrera, Y. (2013). *La transmigración de los cuerpos*. España: Periférica.
- Kapil Baishya, A. (2011). Trauma, postapocalyptic science fiction & the post-human. *Wide Screen*, 3(1). Obtenido de <http://widescreenjournal.org>
- Kermode, F. (2000). *The sense of an ending: studies in theory of fiction*. (L. Moreno de Saénz, Trad.) New York: Oxford University Press.
- Kirk, G. (2006). *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. (T. De Loyola, Trad.) Barcelona: Paidós.

- Kunz, M. (1997). *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos.
- Lévinas, E. (1985). *Ethics and infinity. Conversations with Philippe Nemo*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Lindon, A., Aguilar, M., & Hiernaux, D. (2006). De la espacialidad, el lugar y los imaginarios urbanos: a modo de introducción. En A. Lindon, M. Aguilar, & D. Hieranaux, *Lugares e imaginarios en la metrópolis* (págs. 9-25). México: Anthropos Editorial.
- Luche, L. (2013). Apocalipsis y literatura en Cien años de soledad de Gabriel Gracia Márquez, La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa y Estrella distante de Roberto Bolaño. *Altre Modernità*(9), 478-489.
- Machado Aráoz, H. (2011). El auge de la minería transnacional en América Latina. En H. Alimonda (Ed.), *La naturaleza colonizada. Ecología política y minería en América Latina* (págs. 135-179). Buenos Aires: CLACSO.
- Marina Vázquez, M. (2013). Apocalipsis de la subjetividad moderna y estética de la negatividad en Las ruinas circulares de Borges. *Taller de letras*(52), 53-67.
- Martín Junquera, I. (2009). Ecocrítica, racismo medio ambiental y renacimiento chicano. En J. C. González Boixo, *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana.
- Mayer, A. (1991). La utopía protestante en América. En *La utopía en América*. México: UNAM.
- Mejía, I. (2005). *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*. México: UNAM/ENAP.
- Monsiváis, C. (1995). *Los rituales del caos*. México: Ediciones Era.
- Montoya Juárez, J. (2013). Escrituras de lo virtual en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI: la utopía aterradora en Edmundo Páz Soldán, Gabriel Peveroni y Andrés Neuman. *RILCE*, 29(1), 76-98.
- Navajas, G. (2008). *La utopía en las narrativas contemporáneas*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Nayyar, D. (2006). Globalisation, history and development: a tale of two centuries. *Cambridge Journal of Economics*(30), 137-159.
- Newport, J. (1989). *El león y el cordero. Un comentario sobre el apocalipsis para el día de hoy*. El Paso, Tx.: Casa Bautista de Publicaciones.

- Observatorio de Migración Internacional. (s.f.). *Series y geografía migratoria*. Obtenido de http://www.omi.gob.mx/es/OMI/Series_y_geografia_migratoria
- Ocaña Flores, M. (Diciembre de 2007). "Haz de la tierra un cielo": lectura apocalíptica de tiempo latinoamericano. *Teología y cultura*, 8, 61-70.
- Ossio, J. (1973). Introducción. En J. Ossio (Ed.), *Ideología mesiánica de mundo andino* (págs. XI-XLV). Colección Biblioteca de Antropología.
- Otto, R. (1958). *The idea of holy*. New York: Oxford University Press.
- Padilla, I. (2012). *La industria del fin del mundo*. México: Taurus.
- Palaversich, D. (2005). *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*. Barcelona: Plaza y Valdés.
- Parfrey, A. (Ed.). (2012). *Nueva cultura del apocalipsis*. Madrid: Valdemar.
- Parkinson Zamora, L. (1994). *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. (M. A. Bigorra, Trad.) México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz Soldán, E. (2014). *Iris*. México: Alfaguara.
- Phelan, J. (1972). *El reino milenar de los franciscanos en el Nuevo Mundo*. México: UNAM.
- Pikaza, X. (1999). *Apocalipsis*. Navarra: Editorial Verbo Divino.
- Pimentel, L. (2001). *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La rerepresentación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI Editores.
- Pimentel, L. (2002). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores.
- Piñero, A. (2007). *Los Apocalipsis. 45 textos apocalípticos apócrifos judíos, cristianos y gnósticos*. Madrid: Edaf.
- Pippin, T. (1999). *Apocalyptic bodies. The biblical end of the world in text and image*. London: Routledge.
- Quinby, L. (1994). *Anti-Apocalypse. Exercises in genealogical criticism*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Reati, F. (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- Richard, P. (1994). *Apocalipsis. Reconstrucción de la esperanza*. Buenos Aires: San Pablo.
- Ricœur, P. (2000). Narratividad, fenomenología y hermenéutica. *Análisis*(25), 189-207.

- Ricœur, P. (2002). Hermenéutica filosófica y hermenéutica bíblica. En P. Ricœur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II* (págs. 111-125). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricœur, P. (2008). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción* (Quinta ed.). (A. Neira, Trad.) México: Siglo XXI Editores.
- Ricœur, P. (2009). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. (A. Neira, Trad.) México: Siglo XXI Editores.
- Rojas, I. (2013). *Qué se sabe de los símbolos del Apocalipsis*. Navarra: Editorial Verbo Divino.
- Salvioni, A. (2013). Lo peor ya ocurrió. Categorías del postapocalipsis hispanoamericano: Alejandro Morales y Marcelo Cohen. *Altre Modernità*, 9, 304-316.
- Sánchez Becerril, I. (2014). México nómada: Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera, y Efectos secundarios de Rosa Beltrán. En S. Serafin (Ed.), *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios* (págs. 107-121). Venecia: La Toletta edizioni.
- Santos López, D. (2012). La metrópolis en la novela mexicana a partir de los años noventa: el postapocalipsis del Distrito Federal. *Taller de Letras*(50), 87-104.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Schmithals, W. (1994). *La apocalíptica. Introducción e interpretación*. Bilbao: Ediciones Ega.
- Scholes, R. (1976). The roots of science fiction. En M. Rose (Ed.), *Science fiction: a collection of critical essays* (págs. 46-56). Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Schüssler Fiorenza, E. (2003). *Apocalipsis. Visión de un mundo justo*. Navarra: Editorial Verbo Divino.
- Simmel, G. (1977). La metrópolis y la vida mental. *Revista Discusión*(2).
- Sloterdijk, P. (2011). *Celo de Dios. Sobre la lucha de los tres monoteísmos*. (I. Reguera, Trad.) Madrid: Siruela.
- Sobrino, J. (1991). *Jesucristo liberador*. Madrid: Trotta.
- Stam, J. (2006). *Apocalipsis*. Florida: Kairós.
- Taubes, J. (2010). *Escatología occidental*. (C. Pivetta, Trad.) Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

- Thompson, L. (1990). *The book of Revelation. Apocalypse and Empire*. Oxford: Oxford University Press.
- Tornero, A. (2011). *El personaje literario. Historia y borradura*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Trujillo Muñoz, G. (1997). Breve crónica de la ciencia ficción mexicana. En G. Trujillo Muñoz, *Cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana* (págs. 7-29). México: Grupo Editorial Vid.
- Valotta, M. (1988). *El fin del mundo en la mitología indoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Van Kessel, J. (2003). La economía andada de crianza; actores y factores meta-económicos. *Revista de Ciencias Sociales*(13), 63-73.
- Vanderkam, J. (2001). Literatura apocalíptica. En J. Barton (Ed.), *La interpretación bíblica hoy* (J. Tosaus Abadía, Trad., págs. 349-367). Santander: Sal Terrae.
- Vivanco Roca Rey, L. (Noviembre de 2012). De Mesías, pachacutis y profetas. El Apocalipsis o el discurso de la contingencia en el Perú. *Revista chilena de literatura*(82), 95-117.
- Vivanco Roca Rey, L. (2013). Postapocalipsis en los Andes. Violencia política y representación en la literatura peruana reciente. *Taller de Letras*(52), 135-151.
- Vivanco Roca Rey, L. d. (2013). *Historias del más acá: imaginario apocalíptico en la literatura peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Yarbro Collins, A. (1984). *Crisis & catharsis. The power of the Apocalypse*. Philadelphia: The Westminster Press.
- Zaballa Beascoechea, A. (2005). Joaquinismos, utopías, milenarismos y mesianismos en la América Colonial. En J. Saranyana (Ed.), *Teología en América Latina* (págs. 613-687). Madrid: Iberoamericana.
- Žižek, S. (2012). *Viviendo en el final de los tiempos*. (J. Amoroto, Trad.) Madrid: Akal.
- Žižek, S., & Daly, G. (2004). *Conversations with Žižek*. Cambridge: Polity Press.
- Žižek, S., & Gunjevic, B. (2013). *El dolor de Dios. Inversiones del Apocalipsis*. (F. López Martín, Trad.) Madrid: Akal.